

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

JANVIER 1958

GEORGES WILDENSTEIN : LA COLLECTION DE TABLEAUX D'UN ADMIRATEUR DE RONSARD. - LILI FRÖHLICH-BUME : ADDITIONS TO A CORPUS OF DRAWINGS OF PARMIGIANINO. - DORIS WILD : LES TABLEAUX DE POUSSIN A CHANTILLY. - ERIK LARSEN : JAN STEEN'S "SOO DE OUDEN SONGEN, SO PIJPEN DE JONGEN," AT THE MUSEUM OF RIO DE JANEIRO. - MICHAEL LEVEY : SOME PAINTINGS BY DIETRICH FOR J.-G. WILLE. - HENRI DORRA : RE-NAMING A SEASCAPE BY SEURAT. - JEAN AUTRET : LA DETTE DE MARCEL PROUST ENVERS ÉMILE MALE. - BIBLIOGRAPHIE.
CHRONIQUE DES ARTS.



GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

140, FG SAINT-HONORÉ, PARIS
19 EAST 64 STREET, NEW YORK

CHARLES BLANC, FONDATEUR,
1859

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

JANVIER 1958

GEORGES WILDENSTEIN : LA COLLECTION DE TABLEAUX D'UN ADMIRATEUR DE RONSARD. - LILI FRÖHLICH-BUME : ADDITIONS TO A CORPUS OF DRAWINGS OF PARMIGIANINO. - DORIS WILD : LES TABLEAUX DE POUSSIN A CHANTILLY. - ERIK LARSEN : JAN STEEN'S "SOO DE OUDEN SONGEN, SO PIJPEN DE JONGEN," AT THE MUSEUM OF RIO DE JANEIRO. - MICHAEL LEVEY : SOME PAINTINGS BY DIETRICH FOR J.-G. WILLE. - HENRI DORRA : RE-NAMING A SEASCAPE BY SEURAT. - JEAN AUTRET : LA DETTE DE MARCEL PROUST ENVERS ÉMILE MALE. - BIBLIOGRAPHIE.

CHRONIQUE DES ARTS.

GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

140, FG SAINT-HONORÉ, PARIS
19 EAST 64 STREET, NEW YORK

CHARLES BLANC, FONDATEUR,
1859



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECEUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD; Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur général du Rijksmuseum, Amsterdam;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Worcester Art Museum;
W. R. VALENTINER, Director, North Carolina State Art Museum;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

LA
COLLECTION DE TABLEAUX
D'UN ADMIRATEUR
DE
RONSARD

P ARMI les centaines d'inventaires que nous faisons copier chaque mois et qui sont souvent bien décevants, l'un nous a frappé : on n'y trouvait pas uniquement les tableaux de piété habituels, mais aussi des œuvres profanes ; enfin nous voyions, d'autre part, contre l'usage, indiqué un artiste, et cet artiste était le célèbre Jean Cousin.

En étudiant l'inventaire de plus près, nous avons constaté que c'est celui de la femme du fameux Nicolas Le Camus, bien connu des historiens de Ronsard, à cause d'un ouvrage publié à ses frais : *Les figures et pourtraicts des sept aages de l'homme, avec le subject par quatrains de feu Mons. de Ronsard en pied de chacun d'iceulx, tailles et gravez sur les Principaux enluminez de feu M^e Baptiste Pellerin, 1595*¹ (fig. 1-2).

Ce petit cahier de sept planches, gravées en taille-douce, avec, en dessous, des quatrains de Ronsard, n'a jamais, à notre connaissance, été reproduit ; seuls les vers sont donnés, notamment par Marty-Laveaux dans son édition de Ronsard (VI, p. 405). Ces planches reproduisent, d'après le titre, des dessins en couleurs de Baptiste Pellerin, peintre cité à Paris, dans les actes d'état civil du Fichier Laborde, en 1563 et 1564 ; le même Pellerin a donné des dessins pour l'*Instruction sur l'herbe Petun*, livret publié par Jacques Gohory chez Galiot du Pré en 1572, et les figures « pourtraictes par l'excellent peintre Baptiste Pellerin »².

Mais Nicolas Le Camus, émule de Nicolas Houel³, possédait bien autre chose. Il avait, on le verra, deux tableaux de Jean Cousin (mort en 1560), le grand artiste

1. Avec la mention : « Pour N.L.C.N. » (Nicolas Le Camus, notaire). Dans la seconde édition donnée en 1609 par l'éditeur J. Le Clerc, le titre est différent : le nom de Ronsard a disparu et celui de Pellerin n'est indiqué que par des initiales : « *Les figures et pourtraicts des sept aages de l'homme, avec le subject sur chacun d'eux, Faicts tailler et graver par N.L.C. sur les principaux enluminez de feu B.P.* »

2. Ce Baptiste Pellerin pourrait être le « Baptiste, excellent peintre », qui avait préparé avec Jodelle l'*Entrée du roi à Paris en 1558*, entrée qui ne fut pas réalisée, à cause de la hâte du roi à retrouver sa capitale (cf. JODELLE, *le Recueil des inscriptions, figures, devises et masques des ordonnées en l'Hôtel-de-Ville de Paris le jeudi 17 février 1558*, p. 10 v°).

3. On notera la parenté des gravures d'après Pellerin avec les dessins de Caron.



FIG. 1. — Adolescence. Gravure d'après Baptiste Pellerin avec un quatrain de Ronsard.

dont les œuvres sont très mal connues et ne sont jamais citées dans les inventaires : une peinture de l'*Histoire des Trois Rois* (non pas une *Adoration des Rois*, mais sans doute les *Trois Rois à cheval voyant l'étoile*); devant, sur deux volets, l'Ange et la Vierge de l'*Annonciation*. Le dedans des volets représentait des fleurs de lis; par conséquent, nous avons ici la preuve que les fleurs de lis ne signifient pas forcément que le tableau est peint pour le Roi de France; on remarquera, de plus, que les volets sont peints à l'extérieur, et non à l'intérieur comme c'est l'usage. L'autre tableau de Jean Cousin, non décrit, représente *Holopherne*, c'est-à-dire *Holopherne dormant*, sans forcément à côté de lui la figure de Judith ⁴.

4. Actuellement, Jean Cousin a perdu une grande partie des œuvres que lui attribuait trop généreusement Firmin Didot; d'autre part, les travaux de Maurice Roy ont prouvé qu'il fallait distinguer deux Jean Cousin, le père, le plus célèbre, et le fils. Du père, on ne connaît que le tableau du Louvre (*Eva Prima Pandora*), qui est en rapport avec les allégories peintes par Cousin pour l'*Entrée à Paris d'Henri II* (1549). D'autre part, quatre gravures du xvi^e siècle fournissent une base à ceux qui voudraient retrouver ses tableaux : une *Descente de Croix*, une *Conversion de saint Paul*, un *Serpent d'airain* gravé par Delaune, et une *Forge de Vulcain* par Léonard Gaultier.



FIG. 2. — *Jeunesse*. Gravure d'après Baptiste Pellerin avec un quatrain de Ronsard. B. N., Est.

Mais, en dehors de ces deux œuvres, jusqu'ici ignorées, Le Camus et sa femme en avaient d'autres sans nom d'auteur, surtout des paysages dont deux « façon de Paris », mention que nous n'avons jamais trouvée ailleurs, et qui, dans l'esprit du rédacteur du catalogue, s'oppose évidemment à « façon de Flandre », quelques tableaux religieux, mais aussi un *Narcisse*, sujet alors rare.

L'inventaire présente un certain nombre de problèmes que nous ne pouvons nous vanter de résoudre tous ; qu'est donc cette carte sur papier représentant *Apollon et les Muses* ? Evidemment une gravure, mais laquelle ? Que sont les effigies d'enfants en terre cuite ? On croirait à des figures de l'atelier de Bernard Palissy, mais, dans ce cas, pourquoi sont-elles dites « ouvrage de Flandre » ?

GEORGES WILDENSTEIN.

INVENTAIRE D'ANNE D'ESPOIGNY

1569, 4 avril

Inventaire après décès de Anne d'Espoigny,
femme de Nicolas Le Camus, notaire au Châ-
telet, demeurant rue Saint-Séverin.

47ff.

XXXIII, 179.

EN LA GRAND'CHAMBRE :

Ung grand tableau sur bois painct en huile
garny de son tabernacle gauderonné et doré
où est l'*Histoire des Troys Roys*, garny de
deux vanteletz fermans à clef sur lesquelz
est l'effigie de l'*Annonciation*, le dedans desd.
voletz faict à fleur de lis d'or et rozes,
ouvrage de Jean Cousin. 30 l. t.

Ung grand tableau sur toile, *ouvrage de*
Flandres. où est l'*Histoire de Saint-Pierre*
en mer, garny de son enchassure de bois,
faict à compartimens blanz et dorez par le
bord. 100 s. t.

Deux autres tableaux moyens sur papier lavé
de couleurs, aussi garniz de leurs enchas-
sures, aussi faictes à compartimens blanz
et dorez par le bord, l'un desquelz est
l'*Histoire de la professie de Balaam* et
l'autre la *Résurrection de Lazare*. 60 s. t.

Ung tableau painct en huile auquel est pour-
traict ung *Crucifiment*, enchassé en bois doré
par le bord. 10 l. t.

Ung autre tableau painct en huile auquel est
l'effigie de la *Nativité Nostre-Seigneur*, faict
d'or moullé en forme de bronze, aussi
enchassé en bois doré par le bord. 6 l. t.

Ung *paysage* painct sur toile, enchassé en
bois tel quel. 10 s. t.

Ung grand tableau painct en huile *ouvrage de*
Rome, auquel est l'effigie de *Sansson*,
enchassé en bois doré par le bord à une
custode de taffetas verd. 40 l. t.

Ung tableau painct sur toile, à huile, enchassé
en bois où est pourtraict ung *Saint-Jean-
Evangeliste en paysage*. 4 l. t.

Deux autres tableaux painctz sur toile en-
chassez en bois qui sont deux *pai-
sages*. 100 s. t.

Ung petit tableau painct en huile, enchassé en
bois auquel est pourtraict l'effigie d'*Olo-
fernes*, œuvre de *Jehan Cousin*. 60 s. t.

AU COMPTOIR JOIGNANT LAD. CHAMBRE :

Ung grand tableau painct sur toile à *person-
nage*, enchassé en bois. 30 s. t.

Ung tableau painct en huile où est l'*Histoire*
de Narcis, enchassé en bois doré par le
bord. 100 s. t.

Ung autre tableau enchassé en bois où est
peinte une *damoiselle*. 40 s. t.

Trois tapiz painctz sur toile, l'un desquels est
une *drollerie*, façon de *Flandres*, et les
deux autres deux *paisages*, façon de
Paris. 6 l. t.

EN LA SECONDE CHAMBRE :

Deux tappiz painctz sur toile en l'un desquelz
est pourtraict *Saint-Pierre en la mer* et
l'autre une *maison bruslant*. 30 s. t.

Ung petit chien faict de plastre. 20 s. t.

Une ymage d'un Dieu de pitié, faict d'al-
bastre. 20 s. t.

Une medalle d'homme, moullé en bronze, sur
ung pied de bois en forme d'antique. 25 s. t.

Ung *Satire*, aussi de cuyvre, assis sur un
toreau de cuyvre, le tout sur un petit pied
de bois. 15 s. t.

Deux effigies d'enffans, filz et filles, faitz de
terre cuytte, painctz, *ouvrage de Flandre*.
60 s. t.

Une douzaine de cartes tant en papier que toile
painctes, servans pour les champs. 15 s. t.

Une autre carte sur papier d'*Apollon et les*
Muses, painct et doré. 10 s. t.

ADDITIONS TO A CORPUS OF DRAWINGS OF PARMIGIANINO

It should be considered as the most valuable effect which writing and publishing in the field history of art has, that it brings new material to light. My attention had been focussed on Parmigianino for a long time, but in the course of thirty years never did so many and so important drawings come to my knowledge as have turned up during these last few years, after several books and a number of articles had been published on Parmigianino and Mannerism. There are the two drawings which the Ashmolean Museum in Oxford acquired in 1953; one of them, the quite exceptionally beautiful and important *Nativity* being an unusual type of this most painted subject matter. Two drawings on one sheet, of the Reitlinger collection, come to the knowledge of scholars and collectors through the sale after his death, last year. Private collectors, two in England and one in New York, showed me their treasures after I had reviewed the new literature on Parmigianino. Thus, writings on dead artists are not barren words, but able to produce unknown, hidden and forgotten works.



1. *A Young Pilgrim Pulling on his Boots*. Red chalk, 165; 152mm. Collections: Lawrence, B. West (Lugt 419), George Richmond. The drawing which had been attributed to Correggio was recognised as Parmigianino by Popham. A work of the artist's in Parma, probably shortly before 1524 when he left for Rome. Oxford, Ashmolean Museum.

2. *Lucrece Stabbing Herself*. Red chalk, heightened with white, 165; 135 mm. Collections: Crozat (?), Triqueti (Lugt 1304), Goldstein (Lugt 2824). The drawing is for stylistical reasons, to be dated before 1524 and can be compared with the study for *SS. Lucia and Apollonia* in the Print Room in Berlin. We know several attempts on the theme but none shows any particular resemblance to this drawing, or puts the figure in the open. New York, Collection Janos Scholz.



2. *Lucrece Stabbing Herself*.

3 and 3 a. *Sitting Youth and three studies of a Child*. Red chalk, 190; 158 mm. The youth is very much the same type in a similar position as the figure of an *Apollo* or *David*, a pen drawing in the Gallery of Parma repr. by Copertini, *Il Parmigianino*, Parma, 1932, pl. CII. — Verso: *Sketch of a Virgin with Child, Sitting on a Kind of Gate* (?). The attitudes and positions of the two heads in relation to each other, recall those in *The Holy Family* in the Prado (No 283), which has stylistic resemblances too with our drawing. The Prado painting has been dated by several authors before 1524, but I would suppose that the drawing, as well as the Madrid Holy



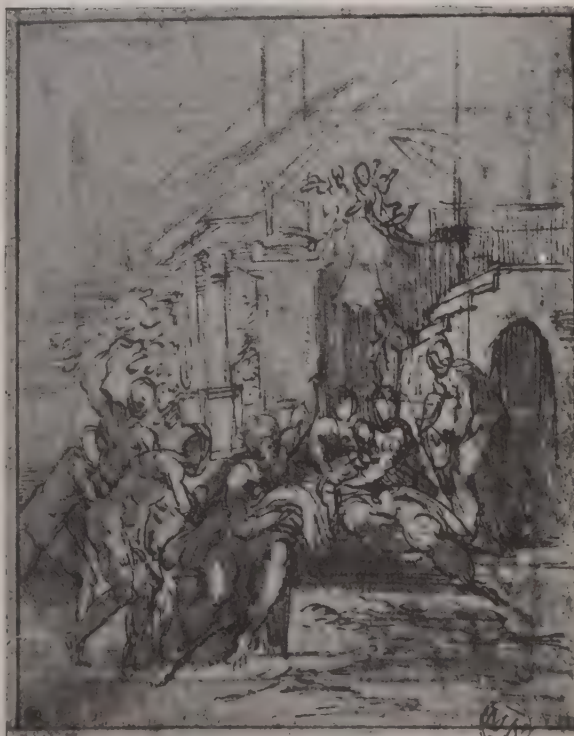
5 a. Thaïs (or Mary Magdalene?).



5. Sitting Woman Holding a Stick in her Right Hand...



8. Woman in Period costume, Sitting on a chair.



9. Adoration of the Shepherds.



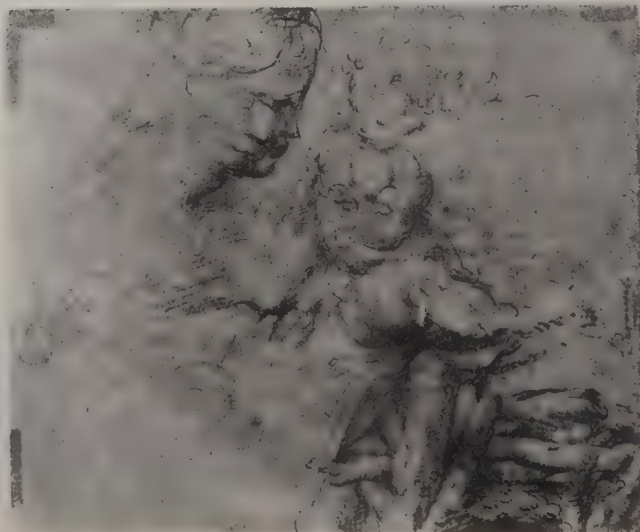
4. Two sketches of a Standing Figure with an intimation of the Burial of Christ. Pen, ink, wash, 153; 170 mm. Collections Sir Thomas Lawrence, Clausen und Ezekiel. The drawing is a first idea for Parmigianino's etching (Bartsch 5) in reverse. Another more complete design of the subject is a drawing in Parma reproduced by Fröhlich-Bume, *Parmigianino und der Manierismus* (fig. 71) and a sketch in oil at the B.S. Manning Collection in New York. Reproduced in *Parma per l'Arte*, Fasc. I^o, 1956, p. 10. Sold at Sotheby's on the 1st of February 1956 from the Ezekiel collection.

5 and 5 a. *Thaïs* (or *Mary Magdalene?*). Black chalk, heightened, 230; 170 mm. Collections Ginsburg (Lugt 1154). Reitlinger. Etching after this drawing (Bartsch

3. Sitting youth and three studies of a child.

Family, were painted about 1530. The engraving of *The Holy Family* in an open space in front of a rock and tree trunks, inscribed «Franciscus parmen. in... Ant. Carezanua for, Rome 1587», shows a very distorted version of a Parmigianino composition, if indeed one at all was used as model. But it should be mentioned here, because our sketch of the *Virgin and Child* may have been a first thought in connection with such a prototype.

New York, Collection Janos Scholz.



3 a. Sketch of a Virgin with child.



CI-CONTRE :

4. Two sketches of a Standing Figure with an intimation of the Burial of Christ.

CI-DESSOUS :

7. Sketches for Apostles.

XVI, p. 12, No 10). Popham (*The Drawings of Parmigianino*, London p. 35) connected erroneously a drawing of a *Sitting Girl* in the Morgan Library, New York, with the etching.—Verso: *Sitting Woman Holding a Stick in her Right Hand, a Distaff (?) in her Left*.—Probably executed in Bologna between 1527 and 1531. After having belonged for more than thirty years to Capt. H.S. Reitlinger, this drawing was sold at Sotheby's, on December 9th 1953.

6. *Group of three Men, Standing on Steps Near a Column round which a few Figures are lightly sketched*. Pen, wash, 202; 150 mm. Collection Calando (Lugt 837). I would date this drawing between 1526 and 1531. It might have a certain connection with sketches for a larger composition, like those for the *Martyrdom of the Saints Paul and Peter* in the British Museum and the Louvre, as a group standing in the foreground. London, Collection of Mrs Elliot Hodgkin.





6. Group of three Men, Standing on Steps near a Column.

7. *Sketches for Apostles*. Pen, brown and grey wash, heightened, 102; 72 mm. Collection Heseltine. The date for this drawing, as that of the aforementioned drawing (fig. 6), seems between 1526 and 1531. It certainly has some connection with the etched series of *Apostles* by Parmigianino and his disciples who engraved after his drawings.

Edgware, Middlesex, private collection.

8. *Woman in Period Costume, Sitting on a Chair*. Pen, brown ink, 142; 103 mm. Collection Grete Ring. One of the rare genre drawings by the master. To be compared with the *Sitting Girl* at the Morgan Library, New York (repr. by Popham, *l.c.*, pl. XIX) and the *Sitting Woman* in the Uffizi, Florence (repr. by Frohlich-Bume, *Parmigianino und der Manierismus*, ill. 77).

Edgware, Middlesex, private collection.

9. *Adoration of the Shepherds*. Pen and wash, 136; 107 mm. Collection Mariette. Drawing of Parmigianino's late stay in Parma, 1531-1540. A copy after this drawing belongs to the Department of Prints and Drawings of the British Museum, London. Doubtful, P.p. 2-176.

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins (Inv. No 6385).

L. FROHLICH-BUME.

LES TABLEAUX DE POUSSIN A CHANTILLY

P ARMI les musées de France en dehors de Paris, le musée Condé à Chantilly est celui qui possède le plus grand nombre d'œuvres de Nicolas Poussin. L'ancien catalogue, jamais réédité depuis 1899, y mentionnait neuf tableaux, le petit livre de Henri Malo ¹ cent deux dessins, nombre qu'une connaissance plus approfondie du Maître a considérablement réduit. Parmi les dessins, une quinzaine au moins n'ont pas été exécutés par Poussin lui-même, et, après de sérieux examens, deux, peut-être trois tableaux seulement peuvent prétendre, selon nous, à être peints de sa main. On le verra par les commentaires qui suivent et se rapportent à chacun des neuf numéros de l'ancien catalogue.



Deux des neuf toiles, *Léda* et le gracieux tableau *Numa Pompilius et la nymphe Egérie* ne sont plus considérés, depuis longtemps, comme des œuvres de Poussin, bien que *Numa* porte encore le numéro 35 dans le catalogue de Grautoff ². Nous n'y trouvons ni la force ni la passion qui se manifestent dans les œuvres de l'époque à laquelle cette toile aurait dû être exécutée, c'est-à-dire au début de la quatrième décennie du XVII^e siècle.

Grautoff indique que *Le Grand Paysage avec femme qui se lave les pieds* (numéro 143 de son catalogue) est la copie d'une toile peinte pour Passart en 1650, et dont on avait perdu la trace. Depuis lors on a retrouvé plusieurs exemplaires semblables mentionnés dans la revue de la *Société Poussin* (second *Cahier*, Addenda XXXIV),

1. HENRI MALO, *le Musée Condé de Chantilly et ses 102 dessins de Nicolas Poussin*, Paris, 1933.

2. OTTO GRAUTOFF, *Nicolas Poussin, Sein Werk und sein Leben*, 2 volumes, Munich, 1914.



FIG. 1. — N. POUSSIN. — La Sainte Famille au temple. Chantilly, Musée Condé. Photo Giraudon.

parmi lesquels celui de la National Gallery d'Ottawa est considéré comme l'original. Sa qualité le place très au-dessus des autres exemplaires. D'ailleurs, sur ce tableau, on voit la tête d'un homme derrière un arbuste; sans doute cette tête d'homme fait-elle partie d'un thème jusqu'alors inconnu; elle se trouve aussi sur les gravures et ne figure pas sur le tableau de Chantilly. Rappelons à ce propos que, même lorsque l'on connaît plusieurs exemplaires du même sujet, le maître n'a jamais peint qu'un tableau, l'*original*; les autres sont des copies exécutées soit par des élèves, soit le plus souvent par des imitateurs. On ne connaît pas une seule copie peinte par Poussin lui-même. Lorsqu'il acceptait une commande qui l'amenait à répéter un thème, il en faisait toujours une nouvelle version, comme pour *La Prise de Jérusalem* (la première version en est perdue, la

deuxième, peinte après 1630 et avant janvier 1639, est au Musée de Vienne), *Les Sept Sacrements* (Belvoir Castle et Edimbourg), et son propre *Portrait* (la première version, récemment identifiée par K. F. Simon, est au Musée de Berlin Est, la seconde au Louvre). D'une autre toile *La Sainte Famille au temple* (fig. 1) il existe deux versions, en plus de celle de Chantilly : l'une d'elles se trouve à Londres, à la National Gallery, l'autre était à Pavlosk. La composition rappelle celle d'un dessin très caractéristique de Poussin au Windsor Castle³ (fig. 2), tandis que ses différents états sont attribués tantôt à Poussin, tantôt à Le Sueur, le nom de Le Sueur ayant été explicitement transmis à la postérité comme lié à l'une de ces conceptions. Pour expliquer ce fait on a admis des relations personnelles entre Poussin et Le Sueur lors du séjour de Poussin à Paris, en 1641-1642. C'est à Paris qu'il aurait donné son dessin *La Sainte Famille au temple* à Le Sueur et celui-ci aurait exécuté les toiles mentionnées d'après l'œuvre de Poussin. La date limite d'exécution du dessin se situerait donc avant le départ de Poussin de Paris, en 1642.

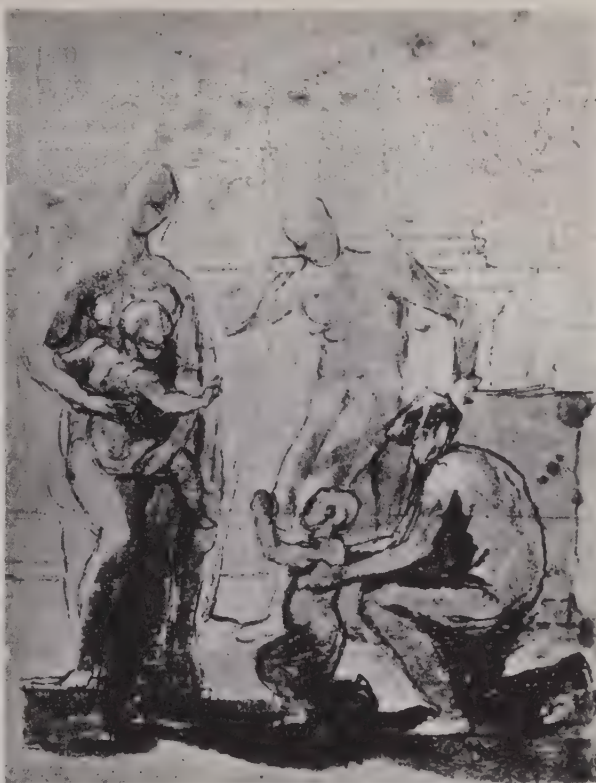


FIG. 2. — N. POUSSIN. — Dessin de la Sainte Famille au temple. Windsor, Bibliothèque royale, 11988.

3. MARTIN DAVIES, *French School, National Gallery Catalogues*, second edition, London, 1957; — WALTER FRIEDLANDER, *The Drawings of Nicolas Poussin*, Catalogue raisonné, London, 1939, no. 43; — ANTHONY BLUNT, *The French Drawings at Windsor Castle*, Oxford, 1945, No. 219.

Mais en examinant le dessin on aboutit à un autre résultat. L'architecture du fond est en parfait équilibre avec le groupe des personnes, dont les corps nus sont esquissés d'une manière géométrique et presque abstraite, en traits légers et parfois ondulés. Des lignes de structure horizontales et verticales partagent systématiquement la feuille et traversent même les figures. Toutes ces particularités : nudité, tendance à l'abstraction, traits ondulés et lignes de structure apparaissent à une époque précise, dès le printemps 1647. On les trouve dans les dessins exécutés pour la deuxième suite des *Sept Sacrements*, pour *La Pénitence* et pour *La Sainte Cène*⁴. C'est pourquoi la déduction s'impose : on peut dater également de 1647 le dessin de *La Sainte Famille* et conclure à l'impossibilité de sa remise personnelle à Le Sueur en 1641 ou 1642.

Avant 1647, et durant deux décades, Poussin ne représenta le thème de *La Sainte Famille* que trois fois : dans une toile chez le baron Thyssen qui date de 1627 à peu près ; dans l'aimable tableau de la galerie Reinhart à Winterthur, peint vers 1633 ; et dans *La Madonne Roccatagliata* à Détroit, exécutée en 1641. Cependant entre 1647 et 1651 Poussin a traité au moins cinq fois ce sujet, progressant dans la recherche de solutions toujours plus belles, jusqu'à *La Sainte Famille* du duc de Devonshire, toile que ses qualités ont fait considérer comme une œuvre maîtresse. Poussin semble avoir eu en vieillissant, une tendance particulière pour le thème de *la famille heureuse* dans un paysage harmonieux. Parmi le groupe de dessins et de tableaux exécuté entre 1647 et 1651 et représentant *La Sainte Famille*, le dessin de *La Sainte Famille au temple* occupe chronologiquement la première place, suivi par les études préliminaires pour le tableau *La Sainte Famille sur l'escalier* (Washington, Kress collection) qui peut être daté de 1648. Dans l'une de ces études on est frappé par les lignes de structure similaires à celles de l'ébauche dessinée de *La Sainte Famille au temple*, et dans toutes les études préparatoires comme dans le tableau on aperçoit un lien solidement établi entre le groupe des figures et leur milieu ; c'est ce lien qui, grâce aux possibilités infinies qu'offre l'art graphique, est exprimé avec finesse dans le dessin de Windsor.

Si ce dernier peut être situé à une époque déterminée de la carrière de Poussin, le tableau de Chantilly en revanche ne peut s'y incorporer. Les figures de *La Sainte Famille au temple* dans le tableau, bien que rapetissées avec grâce répondent dans leur généralité à celles du dessin ; mais elles n'ont ni l'originalité ni la grandeur des créations de Poussin. Ne s'ordonnant pas dans l'espace, elles sont presque sans liaison entre elles, devant un arrière-plan de colonnes, une paroi parfaitement lisse et une porte qui ne semble pas faire partie de l'ensemble. Ce tableau n'est pas dû à la main de Poussin et ne peut même pas être considéré comme étant la copie d'un original disparu. Un tableau peint par Poussin d'après le dessin de Windsor comme étude préliminaire serait plus viril et plus captivant.

4. FRIEDLANDER, *Drawings*, Nos. 99 et 100.

Du tableau intitulé *Thésée retrouve l'épée de son père* (fig. 3) Grautoff connaissait deux exemplaires presque identiques, l'un à Chantilly, l'autre au Musée des Offices de Florence, et les mentionnait sous les numéros 75 et 76 de son catalogue comme étant des œuvres authentiques. Le fait qu'il n'existe jamais qu'une seule toile originale (à condition que celle-ci nous soit parvenue) nous obligerait à considérer au



FIG. 3. — N. POUSSIN. — *Thésée retrouvant l'épée de son père*.
Chantilly, Musée Condé. Photo Girardon.

moins un des deux exemplaires comme une copie. Mais une troisième toile représentant *Le Jeune Thésée à Trézène* a été découverte depuis, de dimensions un peu plus grandes. Lequel des trois exemplaires est l'original? Si on pouvait soigneusement comparer les trois toiles il serait possible que l'exemplaire de Chantilly remportât le premier prix. La qualité de cette œuvre paraît supérieure aux autres avec les personnages du premier plan, l'architecture de l'arche et ses détails, la frise et les chapiteaux, le paysage plein de poésie avec ses arbres et son ciel qui se fondent dans le lointain. Grautoff a daté la composition du *Jeune Thésée à Trézène* des environs de 1638,



FIG. 4. — N. POUSSIN. — L'Annonciation.
Chantilly, Musée Condé. Photo Giraudon.

c'est-à-dire, selon nous, de quelques années trop tard. Elle forme avec *Jupiter et la chèvre Amalthée* à Dulwich, une *Adoration des Bergers* récemment retrouvée, un petit groupe de tableaux peints peu après *L'Adoration des Mages* de Dresde, chef-d'œuvre important signé et daté de 1633. La similitude dans l'expression et le mouvement des personnes, dans les plis et les couleurs des étoffes, dans l'architecture et le paysage est évidente.

La gravure anonyme de qualité médiocre portant l'inscription « Poussin inv. et pinxit », à la Bibliothèque Nationale de Paris, reproduit en l'inversant la belle composition du *Jeune Thésée*, montrant des différences marquées et intéressantes avec les tableaux conservés, surtout dans le paysage de droite traité plus largement, de sorte que le manteau rouge de Thésée, jeté par terre, joue un rôle plus important dans la composition, ne se trouvant plus à une extrémité de la toile. Ce changement

est-il voulu par le graveur ou se trouvait-il déjà sur la toile originale, dont une partie aurait été coupée par la suite?

Après ces diverses éliminations, il ne nous reste plus que quatre des neuf tableaux de l'ancien catalogue de Chantilly. *L'Annonciation* (fig. 4) en est certainement le plus ancien, lors même que Grautoff, le classant sous le numéro 102, en fixe la date entre 1641-1643 et que Friedländer propose 1635-1640 (*Drawings*, I, p. 17). Mais la composition fait partie du groupe « baroque » des sujets religieux, comme la *Lamentation* de Munich, *La Descente de Croix* de Leningrad, *Le Martyre d'Erasmus* de Rome, etc. Comme ces toiles, *L'Annonciation* devrait être placée avant 1630.

Un autre exemplaire de Leningrad — sûrement une copie — ainsi que quelques dessins et gravures se rapportent à *L'Annonciation* de Chantilly. Les dessins sont reproduits chez Friedländer (*Drawings*, n^{os} 1 et 34) et quatre gravures de van Caukercken, Couvay, Edelinck et Jaurat sont publiées dans le *Second Cahier* de la Société Poussin (p. 9, 88, 89). Comme les gravures diffèrent entre elles nous les grouperons d'après l'ordre probable de leur exécution. Les plus âgés des graveurs, Jean Couvay, né en 1622, et Cornelis van Caukercken, né en 1626, ont certainement gravé les plus anciennes reproductions; mais ces deux reproductions posent précisément des problèmes.

La gravure de Couvay, d'après *L'Annonciation* de Poussin, passe pour un de ses meilleurs travaux. Elle semble avoir été transposée de façon que le côté droit du tableau corresponde au côté droit de la gravure, la main droite de la Vierge étant posée sur son sein, etc. La dédicace à Henri Legrand : « Nobilissimo domino Sanctae Sedis Apostolice Pronotario dignissimo insignis ecclesiae Toloniensis praeposito », est probablement celle qui fut faite à l'ancien propriétaire du tableau. La gravure ne représente pas les petits anges qui répandent des fleurs au-dessus de la Vierge, ni le dernier ange qui flotte en dehors des draperies entourant Dieu. La colombe ne plane pas sur le doigt de l'ange, mais devant le sein de Dieu. Dans la gravure, les effets de lumière sont plus intenses; la main, et surtout l'index de l'ange, plus articulés, les ouvertures de la fenêtre et de la porte plus nettes, les contours de la composition plus serrés; le vase de fleurs figure presque au bord du tableau. Grâce à ces différences, l'ensemble gagne en clarté, en beauté, en vivacité; la reproduction de Couvay donne l'impression d'être exécutée d'après un tableau authentique de Poussin qui semble être perdu. Emile Magne⁵ classe *L'Annonciation* sous le numéro 182, énumère les gravures en désignant celle de Couvay « avec variantes ». Mais d'après nos explications, les variantes ne se rapportent pas à la gravure, qui doit être une reproduction exacte d'un original perdu.

5. EMILE MAGNE, *Nicolas Poussin*, Bruxelles, 1914.



FIG. 5. — N. POUSSIN. — Paysage aux deux nymphes.
Chantilly, Musée Condé. Photo Giraudon.

Quel est le rapport entre cet original perdu et le tableau de Chantilly? Ce dernier est-il une copie enrichie de plusieurs accessoires ou s'agit-il d'une première composition plutôt surchargée dont la deuxième version plus claire et logique devient évidente dans la gravure de Couvay? *L'Annonciation* de Chantilly nous semblait être une copie enrichie d'accessoires par le copiste. Or, ces accessoires se répètent dans la réplique de Leningrad, dans la gravure de van Caukercken et, avec certains changements, dans la gravure d'Edelinck aussi bien que dans la gravure modifiée de Jeaurat. Il est donc possible qu'il existe une première version avec les anges répandant des fleurs, tels qu'ils se trouvent dans plusieurs tableaux de la première période romaine, dans *l'Anacréon* de Hannover, *Tancred et Erminie* de Birmingham et dans le *Saint Erasme* du Vatican. Il est vrai que deux conceptions semblables et datant de la même époque seraient peu probables et seulement possibles dans les premières années de Rome. Poussin s'est toujours refusé à se répéter lui-même. Lorsqu'il peignait le même sujet une seconde fois il en créait une nouvelle représentation et cela généralement beaucoup plus tard.

Si on accepte l'hypothèse des deux versions, *L'Annonciation* de Chantilly serait-



FIG. 6. — N. POUSSIN. — Apollon et Daphné. Paris, Musée du Louvre. Phot. Girardon.

elle l'originale ou la copie d'une première conception? Sa facture, selon nous, semble prouver qu'elle n'est qu'une copie.

Personne ne pourrait contester que *L'Enfance de Bacchus* (Grautoff 26) soit une œuvre peinte par Poussin lui-même. C'est une composition vibrante de passion, qui atteste la main du maître; on peut la dater de 1632 environ. Sans aucun doute le *Massacre des Innocents* (Grautoff 17) est aussi une œuvre authentique. Elle avait été datée de 1630, mais de nouvelles recherches de K. F. Simon (Berlin) placent ce tableau en 1634-1635, peu de temps avant que Sandrart ait quitté Rome.

Nous avons donc reconnu les deux œuvres peintes par lui-même. Il reste *Le Paysage aux deux nymphes* (fig. 5). Dans son catalogue, Grautoff classe ce tableau au numéro 154, le date d'environ 1660, non loin d'*Orphée et Eurydice* et d'*Apollon et Daphné* du Louvre (fig. 6). Sur le premier plan des trois tableaux nous voyons un couple de nymphes; deux de ces couples se ressemblent, alors que les nymphes d'*Orphée et Eurydice*, enveloppées de draperies, diffèrent des autres. De nouvelles recherches placent ce tableau aux environs de 1650, dix ans plus tôt que ne le fait Grautoff. Ce tableau n'entre donc pas dans le cadre de notre étude. Il nous reste à examiner quelques tableaux et dessins, sept en tout, avec des couples de nymphes semblables à celles du premier plan du *Paysage*.



FIG. 7. — N. POUSSIN. — L'Automne (la Grappe de la Terre Promise). Paris, Musée du Louvre. Phot. Girardon.

- a) *Apollon et Daphné*.
Tableau authentique, au LOUVRE.
- b) *Apollon et Daphné*.
Étude préliminaire, au LOUVRE.
- c) *Apollon et Daphné*.
Dessin attribué, aux OFFICES.
- d) *Paysage aux deux nymphes*.
Tableau attribué, à CHANTILLY.

- e) *Paysage aux deux nymphes*.
Gravure de N. POILLY.
- f) *Orphée et Eurydice*.
Tableau d'un successeur, à NEW YORK,
Metropolitan Museum.
- g) *Orphée et Eurydice*.
Dessin du même successeur, à CHAN-
TILLY ⁶.

Le tableau et le dessin *a* et *b* seuls sont authentiques. Le couple de nymphes dans le dessin *b* (l'étude préliminaire), diffère des autres, qui se ressemblent entre elles. C'est pourquoi nous l'éliminons. Entre le dessin *b* et le tableau *a* il y aurait eu un état transitoire, qui se révèle dans cette copie d'une main inconnue, le dessin *c*, des Offices. Ce dessin a peut-être été exécuté d'après un dessin original ou un tableau original, modifié plus tard. Deux nymphes se trouvent au premier plan, comme dans le tableau *a*, mais les deux profils regardent dans la même direction. Tous les couples des nymphes de *d*, *e*, *f* et *g* sont exécutés d'après les nymphes de *a* ou peut-être de *c*.

6. Pour *a*, GRAUTOFF, 160; pour *b*, FRIEDLANDER, *Drawings*, n° 174; pour *c*, FRIEDLANDER, *Drawings*, A 46, pl. 175; pour *d*, GRAUTOFF, 154; pour *f*, CHARLES STERLING, *Catalogue of French paintings*, the Metropolitan Museum of Art, 1955; pour *g*, rep. MAGNE, p. 202.

La similitude saute aux yeux. Avec *a* et *c* Poussin a créé un modèle qui a souvent été imité par ses successeurs.

Le peintre du beau paysage conservé à Chantilly est certainement l'un de ses successeurs. Car il paraît impossible que Poussin, qui inventait sans cesse de nouvelles formes, se soit copié pour une fois lui-même dans le couple de nymphes. D'autres raisons le confirment : aucun des biographes contemporains ne mentionne cette œuvre, alors qu'elle aurait dû être exécutée à une époque où presque chaque tableau de l'illustre maître français était enregistré. La comparaison des styles augmente le doute. La ressemblance des nymphes de Chantilly avec les deux créations de Poussin *a* et *c*, datées d'après 1660, prouve que le paysage de Chantilly a aussi été exécuté après cette date. À part le tableau inachevé *a* ce sont *Les Quatre saisons* du Louvre peintes vers 1660-1664, qui peuvent servir de comparaison. Récemment nettoyé, *L'Automne* (fig. 7) resplendit de tout son éclat. Cette création pleine d'esprit et de vie fait ressortir par comparaison la lourdeur du *Paysage* de Chantilly. La végétation pousse, légère et apparemment sauvage dans *L'Automne*, alors que dans le *Paysage* de Chantilly elle est touffue mais ordonnée.

Les rochers et collines de l'un comparés à ceux de *L'Automne* sont bien lourds en regard des jeux de lumière et d'ombre de l'autre. Les couches de couleurs épaisses ne sont pas celles que dépose le coup de pinceau léger de Poussin. Dans son ensemble, le *Paysage* de Chantilly « au calme terrestre » est lié à la nature d'une manière inconnue dans les créations de Poussin⁷. Il se sépare de son œuvre comme maints autres paysages qu'on lui avait attribué jusqu'ici tels que *Le Paysage avec les trois hommes* (Madrid, Prado-Grautoff 128), *Le Paysage avec le couple en repos* (Winterthur, Dr. Oskar Reinhart-Addenda XXXII) et peut-être aussi le *Saint Matthieu avec l'ange* (Berlin, Musée Dahlem, Grautoff 125).

Si elle n'est pas de la main de Poussin, plusieurs questions se posent au sujet de la toile de Chantilly. Qui pourrait en être l'auteur ? Gaspard Dughet, le beau-frère de Poussin, qui a peint des tableaux admirables, plus proches de la terre et de la nature que ceux de Poussin ? Quel est le sujet de cette œuvre mystérieuse ? Étant conçue dans l'esprit de Poussin, elle n'est probablement pas un paysage agrémenté de personnages, mais bien plutôt la représentation d'un certain thème que nous comprenons mal. Sur le tableau, le regard des deux femmes suit le mouvement ondulé d'un serpent géant, portant un objet dans sa gueule : dans la gravure de N. Poilly le serpent se trouve placé plus haut sur les pierres ; la gueule vide il rampe dans la direction d'un petit étang à peine indiqué dans le tableau. Et tandis que la nymphe vue de dos est dans le style de la toile, la deuxième nymphe ne porte pas de couronne de

7. FRIEDLANDER le mentionne tantôt parmi les œuvres attribuées (Thieme-Becker), tantôt parmi les tableaux authentiques de Poussin (*Drawings*, III, p. 15).

roseaux, sa tenue est plus noble, plus proche de Poussin. Serait-ce Déméter allongée auprès de sa fille séduite par Jupiter, transformé en serpent (Ovide, *Métamorphoses*, VI, 114)? La réponse reste à trouver.

DORIS WILD.

RÉSUMÉ : *The paintings of Poussin at Chantilly.*

Among the nine paintings attributed to Nicolas Poussin in the old 1899 catalogue of the Musée Condé at Chantilly, two only are incontestably authentic *l'Enfance de Bacchus* and the *Massacre des Innocents*. Two pictures have long been eliminated from his works, and another is considered as a copy. But under three versions of *Thésée à Trézène*—one has been recently discovered—the painting at Chantilly may be the original. *La Sainte Famille au Temple*, probably the work of a successor, is derived from a Poussin drawing at Windsor, which may be dated 1647. A comparison with the prints of *l'Annonciation* leads us to believe that there existed a conception which has disappeared, but which served as a model for the engraving by Jean Couvay. There may even be another version, which was the model for the engraving by Edelinck. According to the lost original of the latter, the graceful little painting at Chantilly must be considered a copy. There remains the fine *Paysage avec deux Nymphes* which, after an examination of drawings, engravings and other pictures, must be definitively eliminated from the works of Poussin.

JAN STEEN'S

"SOO DE OUDEN SONGEN, SO PIJPEN DE JONGEN"

AT THE MUSEUM OF RIO DE JANEIRO

THE painting constituting the object of the present study is recorded in the museum catalogue of Rio¹ as a work by Jan H. Steen under the title *Festa de reis*² (fig. 1). It is painted on canvas, relined, and measures: height 80.5 cm, width 91.5 cm (i.e. $32 \frac{1}{5} \times 36 \frac{2}{3}$ inches). The interpretation of the subject as a representation of Twelfthday festivities seems erroneous, for the inscription on the letter grasped by the young woman to the extreme left ("Soo de Ouden Songen, so pijpen de Jongen") clearly points to an old Netherlandish proverb that finds its English equivalent in the saying: "As the old cock crows, the young one learns."

Little information is available concerning the former whereabouts of the canvas, besides the fact that it entered the museum in 1890, as a gift from H. E. Senhor Salvador de Mendonça, who then held the post of Brazilian minister to Washington. The distinguished diplomat was reputed to be a fervent and knowledgeable art collector; he had, prior to the Washington appointment, represented Brazil in various European capitals, and in Russia. But we are therefore completely left in the dark as to the initial provenance of the painting.

The composition is easily established as Steen's artistic property, for it was already known as such to Hofstede de Groot³; however, the Rio canvas is not identical with any of the versions recorded in the *Catalogue Raisonné*. The Dutch art historian entitles the scene *The Merry Party*, and describes it⁴. He mentions several 18th century sales through which this particular painting is supposed to have passed, to end with the last owner known to him: "...Formerly in the Grünauer collec-

1. I am most grateful to Prof. Oswaldo Teixeira as well as to his staff, for permission to explore the reserves; authorization to reproduce a number of works that were of particular interest to me; also, for information regarding the past of his museum and the treasures it contains.

2. Ministério da Educação, *Guia do Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, 1945, p. 140, No. 464.

3. C. HOFSTEDÉ DE GROOT, *A Catalogue Raisonné...*, London, 1908, i, Nos. 95, 99 (English edition).

4. *Op. cit.*, p. 35, No. 95.



FIG. 1.—JAN STEEN.—Soo de Ouden Songen. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

tion. Now in the collection of the Baroness Aug. Stummer von Tavnok, Vienna, 1895, catalogue No. 173."

According to the same author, the painting is identical with the one he lists under No. 99⁵; a slight discrepancy in size is however to be noted (42×56 inches, as against $44 \times 52 \frac{1}{2}$ inches).

The Stummer von Tavnok version was also mentioned by Theodor von Frimmel⁶, and came to light again at the Marzcell von Nemes sale, to vanish since

5. *Op. cit.*, p. 36, No. 99.

6. Theodor von FRIMMEL, *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen*, Munich, 1914, ii, p. 80, ill. No 16.

I take great pleasure in expressing here my deep gratitude for most valuable help and cooperation received from Dr. H. Gerson, director, The Netherlands Institute for Art History at The Hague.

(fig. 2)⁷. At that sale, its measurements were given as 115×134.5 cm ($46 \times 53 \frac{4}{5}$ inches) which does not exactly tally with those recorded by Hofstede de Groot.

According to Dr. Gerson, further versions are extant in a private collection at The Hague, at the Depret collection in Paris (mentioned by Hofstede de Groot in conjunction with the Tavarnok painting, see above), and at the G. von Gerhardt sale (November 10, 1911, No. 95), but judging from the different photographs, the Nemes-Tavarnok canvas looks best, though also rather poor.

The provenance suggested for the latter version by Hofstede de Groot and to which the Nemes catalogue also refers, appears very hard to check. Hofstede refers to Ew. van Dishoek, The Hague, 1745; W. Lormier, The Hague, 1763; and Nieuhoff, Amsterdam, 1777 as former owners. However, all that we can extract from Hoet is the following information⁸: a) concordance of subject (Een vrolyk gezelschap, van oud en jong, en geschrift zo de oude songe, piepen de jonge); b) unvarying size of $3'5 \times 4'$, Rhenish (zijnde alle gemeten met de Rynlandse maat van 12 duim in een voet); c) widely divergent appreciation. The painting, granted that it was the same, brought 200 florins in the Dishoek sale; 630 florins in the Lormier auction, and fetched finally but 184 florins when sold by Nieuhoff. Its size, when calculated on the basis of 1 Rhenish or Prussian foot = 0.31385 m, comes to $42 \frac{7}{8} \times 50 \frac{1}{8}$ inches.

The purpose of this arithmetic is simply to show, that there is no compulsive evidence as to whether the Hofstede de Groot numbers 95 and 99 are identical with each other, and with the Nemes version. Furthermore, that the 18th century pedigree built up by Hofstede, might just as well refer to one or several of the roughly ten different treatments of the subject, which, as we know, counted among Steen's favorites. All that can therefore be safely stated at the present stage is, that this particular composition met with success and was several times repeated, obviously in answer to public demand.

The artist quite evidently used himself and his household as models for the various interpretations of the proverb, and as already mentioned by Hofstede, the sitters' age might well furnish a clue as to the approximate date in Steen's career at which the composition originated. Jacob Jordaens indulged in the same custom, when dealing with the subject, and the connection between the two artists is by far too remarkable not to be touched upon at this juncture. The Fleming's first illustration of *Soo de Ouden songen, so pijpen de Jongen* dates from 1638, with the painting at the Antwerp Museum.

Although the proverb belonged to the treasure-trove of Netherlandish folklore and was also included in the collections compiled by Jacob Cats⁹, few artists felt sufficient affinity to venture on its illustration. Yet, incorporating proverbs into

7. *Collection Marcell de Nemes*, Vente Publique, Amsterdam, 13-14 novembre 1928, p. 23, No. 65.

8. G. HOET, *Catalogus of Naamljst van Schilderijen*, n. d., ii, pp. 168, 169, 439; iii, pp. 313, 330.

9. *Alle de wercken van den Heere Jacob Cats*, 't Amsterdam MDCCXII, 2 vols., *passim*.

paintings was a time-honored tradition in the Low-Countries, hailing back to the Renaissance and even farther¹⁰, and counting among its foremost exponents such artists as Hieronymus Bosch and Pieter Brueghel the Elder. A prolonged personal contact between Jordaens and Steen seems therefore in the cards. Nothing else would account for the latter's choice, not only of this particular folk-saying, but also for the more than accidental kinship in the selection of a wide range of artistic themes. Max Rooses is quite affirmative as to the interrelationship¹¹. He dubs it "undeniable" and concludes by writing that "...it is... fitting that Jordaens, who was himself so greatly attracted by North-Netherland, should find an echo of himself in one of its great masters in his art..."

Even W. Martin¹², who used to stress Adriaen van de Venne's importance as a link between Pieter Brueghel and Steen, was bound to admit that during the latter's sojourn in The Hague there were manifold opportunities for meeting Jordaens, then working at the *Huis ten Bosch*. Finally, Father De Groot¹³, in a discerning and extremely thorough study relating to the sources of Jan Steen's art, contributes various sagacious remarks to the problem. He is fully aware of the Jordaenesque influences in the Hollander's treatment of the subject, and advances the theory that the relatively literary play upon the words: peep—pipe, fits Flemish rather than Dutch psychology.

It has almost become a truism to point to the glaring inequalities in Steen's *œuvre*¹⁴; granting sketchy performances and faulty draftsmanship during the artist's peak years, we must be more than ready to accept a certain decline, a levelling of the artistic capacities towards the end of his life. For purposes of comparison with the Rio canvas, we might therefore well feel free to call upon a kindred interpretation of the proverb, in the collection of the Earl of Crawford, London¹⁵, which W. Martin places after 1670. We are confronted here with the same types of personages that have already become well-known acquaintances; furthermore, we encounter similar concepts and techniques that are characteristic of Steen's last Leyden period (1669-1679). To judge from the age of the painter, as portrayed in our illustration, he must be approaching fifty. The lusty child on his knees might conceivably furnish further indications. Steen was born in Leyden ca. 1626. He lost his first wife Grietje van Goyen, daughter of the famous landscape painter, in 1669. In 1673, the painter married Maria van Egmont, widow of the bookdealer Nicolaes Herculens,

¹⁰ Also, in *op. cit.*, *Spiegel van den ouden en nieuwen tijt; Spiegel van den vóorleden en tegenwoordigen tijt*, i, p. 477 et seq., p. 567 et seq.

¹¹ E. g. the *Adagia*, by ERASMUS of Rotterdam.

¹² Max ROOSES, *Jacob Jordaens*, London, 1908, p. 247.

¹³ Willem MARTIN, *Jan Steen*, Amsterdam, 1954 pp. 29, 30.

¹⁴ Dr. C. W. DE GROOT, S. J., *Jan Steen, Beeld en Woord*, Utrecht-Nijmegen, 1952, pp. 56, 51, 80. *Vide* also S. J. GUDLAUGSSON, *De komedianten bij Jan Steen en zijn tijdgenooten*, 's Gravenhage, 1945, *passim*.

¹⁵ Wilhelm VON BODE, *Die Meister der Hollaendischen und Vlaemischen Malerschulen*, Leipzig, 1917, p. 113; W. MARTIN, *Jan Steen et l'Exposition de ses Œuvres à Londres, l'Art flamand et Hollandais*, 6^e année, No. 11, novembre 1909, p. 137.

¹⁶ Willem MARTIN, *op. cit.*, illustrated on pl. 66.



FIG. 2.—JAN STEEN.— *Soo de Ouden Songen*. Sale M. von Nemes, Amsterdam, 1928.
Phot., courtesy Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, The Hague.

and their union was blessed by a son Theodorus Dirk, born in 1674¹⁶. If the child, fondled by the aging artist, was his last-born, we might confidently date the Nemes-Rio version from ca. 1677-1678, for the youngster appears to be three to four years old in the painting. The interpretation would then represent Steen's last conception in the colorful sequence, showing his variegated ways of rendering: *Soo de Ouden songen, so pijpen de Jongen*.

There remains now but to establish the presumptive original. The place of honor was hitherto reserved for the Tavnok-Nemes canvas, although with reservations (vide Frimmel and Gerson). Its chief claim to authenticity lies with the signature, recorded by Hofstede as well as in the Nemes auction catalogue; but it may be hard to accept the assertion as an exclusive argument. It is, of course,

16. For biographical data, vide W. MARTIN, *Jan Steen et l'Exposition...*, *op. cit.*, p. 136.

extremely difficult to judge the artistic value of a canvas that I have never seen in the original. However, Gudlaugsson¹⁷ as well as Martin¹⁸, advance the very plausible hypothesis that Cornelis Steen, one of Jan's sons, might well be responsible for many of the copies and replicas. I should like to add that the assumption appears most likely in the case of later works by the master.

Unfortunately, the canvas preserved at the *Museu Nacional de Belas Artes* does not permit a clear cut decision either, due primarily to lack of technical care and an uneven and unbalanced aspect.

In spite of the slightly less than favorable presentation, the Rio canvas possesses great pictorial qualities, that are absolutely worthy of the great master. The gamut of colors reverts from Steen's earlier, clear, broad and in one word, Halsian technique, to a more conscious use of gray-brownish tonalities, against which reds, whites and yellows stand out sharply. The plastic qualities of the figures are stressed by hard contours, that Steen seemed to favor during his last Leyden period¹⁹, apparently in order to facilitate the intelligibility of his productions.

Such as it is, the Rio canvas shows figures that are expressive, details and paraphernalia rendered with *maestria*, and a close composition ordered in triangular pattern that bespeaks the "prosaic staccato phrases" considered by Roger Fry as so eminently characteristic of Steen's pictorial stock-in-trade²⁰.

Although a definitive judgment must temporarily be deferred, I am convinced that the painting from the *Museu Nacional de Belas Artes* should at least be considered as a strong contender for the position of prototype by Jan Steen's own hand—which, in turn, served as model for the numerous copies and replicas of the composition that have come down to us.

As fate would have it, Brazilians visiting their Museum of Fine Arts in the Federal Capital do not receive their first glimpse of Dutch art *via* an artist catering to the upper middle classes; but are greeted by the portrayer of common folks; the Bredero among painters; the ironical, the satirical—the enduring optimist.

ERIK LARSEN.

RÉSUMÉ : "*Comme chantent les vieux piaillent les jeunes*", par Jan Steen, au Musée de Rio de Janeiro.

L'auteur présente un tableau inédit du Musée National des Beaux-Arts à Rio de Janeiro, catalogué sous l'appellation erronée de *Fête des Rois*. Une inscription en flamand identifie le proverbe illustré par la composition; celle-ci est comparée avec les nombreuses répliques qui existent du même sujet et qui, toutes, dérivent d'un original de Jan Steen. Le choix du motif ainsi que son interprétation picturale, indiquent la filiation idéologique flamande et une proche parenté avec des conceptions jordanesques. Après avoir passé en revue les principales variantes du *Concert de famille*, dues au pinceau de Steen, l'auteur étudie les particularités techniques et artistiques de la toile de Rio de Janeiro. Tant la critique du style que l'âge des personnages (ces derniers se composant de la famille du peintre et comprenant son auto-portrait) indiqueraient une œuvre tardive; et l'auteur conclut qu'il s'agit sans doute ici d'un prototype, quoiqu'en mauvais état, de cette version, de préférence à l'exemplaire autrefois dans la collection Marczell de Nemes.

17. S. J. GUDLAUGSSON, *Twee Uitbeeldingen van Bredero's "Lucelle" door Molenaer en Cornelis (?) Steen*, *Oud Holland*, I, 1954, p. 53 et seq.

18. Willem MARTIN, *op. cit.*, passim.

19. Willem MARTIN, *op. cit.*, p. 36.

20. Roger FRY, *At the Dutch Exhibition*, *Burlington Magazine*, February 1929, p. 54 et seq.

SOME PAINTINGS

by DIETRICH for J.-G. WILLE



FIG. 1.—After DIETRICH.—*Les Bergères*, engraving by Zing, 1763. London, British Museum*.

* FIG. 1, 5, 6, 7, are reproduced by courtesy of the Keeper of the department of Prints and Drawings, British Museum.

With an inevitable battery of exclamation marks, the de Goncourts lamented the sad end of human affairs, not least those of Jean-George Wille. Since their threnody, which served as introduction to Duplessis' publication of Wille's journal¹ only a few articles have dealt with Wille and his affairs—chiefly with his work as engraver.

Wille in eighteenth century Paris was a rather uninteresting man in a rather interesting position. His journal illustrates the range of his contacts: from Diderot to Zoffany. Not the least interesting is the contact with his country of origin, Germany, and with German culture. He was in touch with Winckelmann at Rome; he sent colours to Mengs at

1. *Mémoires et Journal de J.G. Wille* (ed. G. Duplessis, 2 vols., 1857).



FIG. 2.—After DIETRICH.—*Les Musiciens ambulants*, engraving by Wille, 1764.

Madrid; he received a copy of *Agathon* from Wieland on its publication, sending back a present of engravings. He corresponded with Merck and Oeser. He early read *Die Leiden des jungen Werthers* and pronounced it *presque unique dans son genre*² (judgment as correct as it is unilluminating). And he was a friend of Dietrich.

Dietrich at Dresden is himself an interesting phenomenon rather than an interesting painter. His chameleon-like antics were from the first a recommendation, and as early as 1741 his ability as pasticheur was noticed: *Er ist ein sehr habiler Mensch. Er kann fast alle Maiters der Mahlerey vorstellen, als zum Exemple dem Rebrand (sic) imitirt er so stark, dass kein Mensch nicht anders glauben soll es zehre Rembrandt, item den italienischen Roos. Die geistlichen Sachen die derselbe machet, sein nach dem Italienischen Gout, und so delicat wie Werff nach probortion*³.

This was before Dietrich had visited Italy and assumed yet another manner,

that of the Carracci. None of the three chief connoisseurs at Dresden neglected Dietrich; Augustus III, Count Brühl, and Baron von Heinecken, the same patrons as Algarotti served with pictures by, among others, Tiepolo, enjoyed the rather different *bissarria* of his German contemporary⁴.

Wille's cabinet of pictures on the Quai des Augustins was more modest in its range. It contained some paintings by Greuze (who in 1763 executed the portrait of Wille⁵ now in the Musée Cognac-Jay), a good Chardin⁶, and the usual miscellaneous group of Dutch and Flemish seventeenth century work. He attended assiduously at most of the important Paris sales of the period, not always obtaining what he wanted;

2. *Journal*, II, pp. 7-8.

3. Letter from the painter GEORG WEISSMANN, quoted by F. Schlie, "Der Herzog Christian Ludwig II von Mecklenburg und der Maler Chr. Willh. Ernst Dietrich (Dietrich)," *Repertorium für Kunstwissenschaft*, IX, 1886, p. 22.

4. Evidence of Augustus' patronage is in the gallery at Dresden. For his work for both Brühl and Heinecken as well as usual references cf. O. E. SCHMIDT, *Minister Graf Brühl und Karl Heinrich von Heinecken*, 1921, pp. 193 and 323.

5. For the circumstances concerning the picture's origin cf. *Journal*, I, p. 238 *et. seq.*

6. Lot. 64 in the sale of 1784; presumably the picture now at Minneapolis? See G. Wildenstein, *Chardin...*, p. 242, n° 1.132.

among his misses was the Mieris, *Lady feeding a Parrot* (now No. 840 in the National Gallery) which he bid for at the Gaignat sale in 1769. Not unnaturally, he seems to have commissioned from Dietrich chiefly imitations in his Dutch Flenish manner, landscapes in the style of Poelenburgh and genre scenes in the style of Ostade.

Not only his own demands went to Dresden. He also acted as intermediary for other French collectors who sought Dietrich's work. So Mariette's request for some drawings, and the frequent commissions of the Bishop of Calinque, were recorded by Wille as he translated them into German. M. Dietrich, he records more than once, does not understand French. His own collection of Dietrichs was not altogether

static; he sometimes sold a pair, then commissioned more, but the final number in his sale of 1784—twenty-one—is sufficient testimony to his patronage.

As well as patronage, he could offer Dietrich a further service by engraving the compositions, and this seems to have been offered as a bribe to the artist to produce more pictures. Wille's notes in his journal of the engravings he is working on, in conjunction with his notes on what Dietrich had sent, make it possible to re-assemble some of his cabinet and occasionally the circumstances surrounding the commissioning of some of Dietrich's pictures.

Wille's passion extended beyond the pictures to such work as Dietrich did on porcelain. A *présent*, he writes in September 1768, *je possède tout ce que ce*



FIG. 3.—DIETRICH.—*Wandering Musicians*, 1745. London, National Gallery.

*grand maître a fait en ce genre et pour son plaisir*⁷. He had just then received *six tasses et leurs soucoupes et une cuve à laver*, all painted by Dietrich. The reference is the more interesting since Mr. W. B. Honey some years published in *The Burlington Magazine*⁸ a porcelain tankard in the Victoria & Albert Museum, the painting on which he ascribed to Dietrich, rightly deciphering the initials on the base of this as those of the artist. Confirmation that Dietrich ever executed that type of work, he wrote then, was lacking; but Wille's reference provides this most adequately, and it would be tempting to think him the original owner of this tankard.

There is no record of the beginning of Wille's friendship with Dietrich, but when his journal opens in May 1759 the very first sentences state the theme of this article: *Répondu à M. Dietrich à Dresde. Je lui envoie ... une mesure pour deux tableaux d'animaux pour moi*. Later entries record the arrival first of six pictures, then a further three, but the subjects are not identified. On 6th June 1761: *Je lui (Dietrich) envoie aussi la mesure du premier tableau qu'il m'a fait, avec prière de me faire le pendant, et qu'ils seront gravés l'un et l'autre, même que la première planche est commencée sur environ seize pouces de haut*⁹. There is as yet no indication what



FIG. 4. After DIETRICH.—*Les Offres réciproques*, engraving by Wille, 1771.

By permission of the syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge.

this *premier tableau* is, although the subject of it seems, at first, to be revealed by a further entry on 29th June. Wille has sent to Zing for engraving *le tableau peint par M. Dietrich ... C'est le premier que j'ai eu de cet habile maître. Il représente des bergers qui sont sortis des bains*¹⁰. This composition can be established by the engraving which Zing executed (fig. 1) and a painting corresponding appeared in the Clyde sale, New York, 25/26th March 1931 (lot 128) as Dietrich's original¹¹.

However, it is not this picture to which Wille referred in his entry of 6th June, as some later entries will show. We hear nothing of Dietrich preparing a pendant for the *bergers ... sortis des bains* whereas on 20th September 1762: *il (Dietrich) m'avoit demandé conseil sur le sujet qui doit faire le pendant du 'Violonleur'*¹².

7. *Op. cit.*, I, p. 381.

8. Cf. vol. LIX, 1931, p. 59 et seq.

9. *Op. cit.*, I, p. 169.

10. *Op. cit.*, I, p. 172.

11. A reproduction is in the sale catalogue.

12. *Op. cit.*, I, p. 206.

It is this subject that must have been represented in the picture referred to originally by Wille as the first picture executed by Dietrich for him. Whatever the actual explanation of why Wille claimed two pictures both as the 'first', it will be seen later that the *Violoneur* has a good chance of being in fact the right one. Wille's idea for a pendant was *une mort aux rats*, perhaps because Dietrich had already etched this subject. He prepared a sketch showing the composition he had in mind, but on 25th September he countermanded the subject as *trop dégoûtant*¹³. *Je prie M. Dietrich de faire plutôt des femmes qui chantent devant une maison, etc.*¹⁴. Nothing more is heard of whether Dietrich is working on this subject (in fact he was not), and not until 10th March 1763 does Wille refer to what is certainly the



FIG. 5.—After DIETRICH.—Self-portrait, engraving by Schmuzer, 1765.
London, British Museum.

Violoneur, now under a more famous name: *J'ay mis la main à ma planche, c'est-à-dire, j'ay commencé à graver au burin les 'Musiciens ambulants' que je fais après M. Dietrich, après avoir gravé à l'eau-forte l'arbre et autre chose du fond*¹⁵. That the two can be equated is confirmed by the entry of 11th September that year: *Je lui (Dietrich) dis que j'attends avec grand impatience le pendant des 'Musiciens ambulants' que je grave actuellement*¹⁶.

13. HOWEVER, DIETRICH at some time seems to have painted the subject, or at least a subject very similar. A grisaille, *Ratcatcher* was in the Earl of Yarborough sale, London, 12 July 1929 (lot 24).

14. *Loc. cit.*

15. *Op. cit.*, I, p. 218.

16. *Op. cit.*, I, p. 229.



Plan de l'Académie (Dessiné) L'année de S. M. S. E. l'Électeur de Saxe.

FIG. 6.—After DIETRICH.—*Première Ruine romaine*, engraving by Delaunay, 1768. London, British Museum.

Not until early the following year did the pendant arrive from Dresden, of quite a different subject from Wille's proposed one. He notes on 8th January 1764: *J'ay reçu de M. Dietrich ... le tableau qu'il m'a fait pour être le pendant des "Musiciens ambulants" ... Ce tableau représente une femme qui vend des beignets à des polissons qui sont hors de sa boutique...*¹⁷ Meanwhile he worked on at the engraving of the *Musiciens Ambulants* (fig. 2); it was finished later in the year and put on sale first on 16th June 1764. Dedicated to the Elector of Saxony, it was sent all over Europe and became one of Wille's most famous plates¹⁸. At the lower right it is annotated: *Gravé en 1764 par J. G. Wille d'après le Tableau / Original de même Grandeur qui lui appartient*. And the picture itself, of indeed the same dimensions, was included in Wille's sale in Paris (chez Basan), 6th December *sqq.* 1784 (32)¹⁹.

17. *Op. cit.*, I, p. 245.

18. LE BLANC records it in four states; cf. under WILLE, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, 1889, IV (no. 98).

19. *Un groupe de Musiciens ambulans. Ce sujet est trop connu par l'estampe gravée de même grandeur par M. Wille, pour entrer ici dans une longue description; il nous suffira de dire que c'est l'un des plus beaux tableaux qui soit sorti de la main de cet artiste, tant pour la vigueur de la couleur, que pour la touche spiri-*

More than one version of this composition exist, and most are usually catalogued as copies. What is certainly by Dietrich and convincingly is the ex-Wille



FIG. 7.—After DIETRICH.—*Le Matin*, engraving by Guttenberg. London, British Museum.

picture is the painting in the National Gallery, No. 205 (fig. 3) signed and dated 1745. By that year Wille was well settled in Paris, and the National Gallery picture could claim very probably to be the *premier tableau* that Dietrich executed for Wille and to which the latter was referring in his journal entry for 6th June 1761.

The pendant was not engraved for some years. On 5/6th August 1771, Wille writes: *J'ay fait graver la lettre sur ma nouvelle planche que j'avois finie deux jours auparavant. C'est M. Guttenberg qui m'a gravé cette inscription, dont le titre est les "Offres réciproques". Cette planche sera le pendant des 'Musiciens ambulants' que j'ay gravés il y a plusieurs années*²⁰. The engraving²¹ (fig. 4), was issued in December of that year, and dedicated to Prince Czartoryski; at the bottom left of the plate: *Le Tableau engravé est dans le Cabinet de M. Wille*. As for the picture,

tuelle qui règnent dans ce charmant sujet, dont la composition est des plus agréables. Il est peint sur bois, de 16 pouces sur 12 de large.

20. *Op. cit.*, I, p. 482.

21. LE BLANC, *op. cit.* (No. 99), recorded in six states. That reproduced here is the fifth state in the Fitzwilliam Museum; for this engraving and for permission to reproduce it here, I am indebted to the kind offices of Mr. J. W. Goodison.

in the 1784 sale lot 33, it seems to have remained in France; the last reference known to the present writer is in 1865 when it was included in the Comte de Pourtalès sale, Paris, 27th March *sqq.* (lot 149) *La Marchande de gaufres*, the existence of Wille's engraving being noted in the sale catalogue.

The two paintings were obvious pastiches: *La Marchande* in Metsu's manner (doubtless inspired by his versions of the same subject) and the *Wandering Musicians* being in fact based on an Adriaen van Ostade composition of the same subject²² which Cornelis Visscher had engraved in the same direction. Wille's other Dietrichs were in other manners. By 1765 he certainly had a self-portrait by Dietrich, which that year his pupil Schmuzer was engraving²³ (fig. 5); the portrait itself, lot 27 in the 1784 sale, is presumably the picture now at Brussels²⁴, a rare example of Dietrich painting in his own style. Of Wille's other Dietrichs, at least four were landscapes in a Dutch/Italianate manner. A pair (lot 36 in the sale) were engraved by Delaunay, one at least in December 1763²⁵, as *Ruines Romaines*, of which the first is reproduced here (fig. 6). The other pair, *Le Matin* and *L'Après-Midi* (lot 35) represent much the same vein of Dietrich's imitations; Daudet is recorded in the sale catalogue as having engraved the latter, and Henry Guttenberg, brother of Wille's friend Charles, engraved *Le Matin* (fig. 7). The present whereabouts of none of these landscapes has been traced. Two other ex-Wille Dietrichs, the *Labourers in the Vineyard*, and its pendant the *Return of the Prodigal Son* (both lot 31 in the 1784 sale), are recorded in the *Journal* as arriving in Paris by 5th July 1767. Duplessis recorded that Guttenberg engraved the *Return of the Prodigal Son* and that the picture had been in the E. P. Otto collection in Leipzig. Its pendant seems very probably to be the Dietrich now in the gallery at Baroda²⁶.

These last few pictures are a mere postscript to the theme of Wille's collection of Dietrichs. Probably the most important, and certainly the most famous, of these was the *Wandering Musicians* whose composition, owing to Wille, became known all over Europe. Other engravings followed, by different engravers; some of these probably, in turn, served as originals for painted copies. The picture itself is now striking for little more except its unremarkability and its rather acid tones—making it impossible to confuse with Ostade. It is rather a piece of the history of taste: part of the eighteenth century's interpretation of "reality" in art.

MICHAEL LEVEY.

RÉSUMÉ : *Quelques tableaux de Dietrich, pour J.-G. Wille.*

L'auteur étudie les relations entre le graveur parisien Wille et Dietrich de Dresde, et un certain nombre de peintures que Wille commanda à ce dernier. Dans son *Journal*, Wille raconte qu'il grava le premier tableau qu'il avait reçu de Dietrich; celui-ci est identifié ici comme étant les *Musiciens Ambulants* de la National Gallery. Son pendant, commandé plus tard, ne nous est vraisemblablement connu aujourd'hui, que par la gravure de Wille.

22. Hofstede de Groot, No. 433.

23. *Op. cit.*, I, p. 303.

24. *Cat. Musées royaux*, 1927, No. 150.

25. Cf. *Journal*, I, p. 240.

26. Signed and dated 1766; cf. *cat. of the Baroda gallery*, 1935, p. 22.

RE-NAMING A SEASCAPE BY SEURAT

W

HEN, a few years ago, a hitherto unknown seascape by Seurat appeared in Paris, it gave rise to a certain number of questions, since it seemed to be without any record, whereas most of Seurat's paintings of similar importance are well documented. The painting is signed in the lower left corner *Seurat 85*; on the back of the canvas, which has since been relined, there appeared a mention that it had been shown at *Les XX* exhibition in Brussels, in 1887. But the catalogue of that exhibition did not list any picture that had not been accounted for previously. No title of the painting was known, but since it was dated 1885 and since Seurat had spent the summer of that year in Grandcamp, John Rewald, who was the first to publish this work, simply called it *La Manche à Grandcamp*¹ (fig. 1).

Though the painting bore unmistakably all the marks of a genuine and typical work by Seurat, there were some who did not see its authenticity because of the lack of any past references to it. But any doubts anyone may have had regarding the authenticity of this painting are unfounded. If it cannot be found under the

1. See J. REWALD, *Seurat* (Collection des Maîtres), Paris, n. d. 1949, pl. 23.
J. REWALD, *Georges Seurat* (Albin Michel), Paris, 1948, p. 50 (ill. no. 33).



FIG. 1.—*Grandcamp, un Soir*. Collection of Mr. and Mrs. John Hay Whitney, New York

title *La Manche à Grandcamp* in any of the early exhibition catalogues it is simply because that is not the title originally given it by Seurat.

The picture's original title is *Grandcamp, un Soir*. This conclusion was arrived at by a process of elimination.

The title *Grandcamp, un Soir* was, in fact, almost universally believed to be that of the picture in the collection of Dr. and Mrs. David M. Levy in New York (fig. 2). Among the recent works on Seurat, in only one, by Raymond Cogniat², is the Levy picture published under its original title: *L'Embouchure de la Seine, un Soir, Honfleur*. This title appears frequently in the early catalogues³. And there can be no question that Monsieur Cogniat was right in his attribution, since we find the following description of the picture in an article written in 1887 by Seurat's friend Gustave Kahn⁴:

"From the seascape by M. Seurat there emanates a great feeling of the open sea; the last rays fall, somewhat discolored, at the edge of a darkening point jutting into the sea terminated by a rock.

"Violet streaks still droop from this sunset: extremity of the land; extreme lighting effects; an all-embracing serenity descends."

Kahn did not indicate the title or date of this picture or where it was painted, but his article was a review of Seurat's contribution to the Paris *Independants* exhibition of 1887. Among the catalogue entries for that exhibition we find: *L'Embouchure de la Seine, Honfleur*. Since this is the only title unaccounted for in the catalogue it must be that of the work described in Kahn's article. The picture was therefore painted in Honfleur in 1886, when Seurat had gone there to spend the summer.

The first picture, which, incidentally, is in the collection of Mr. and Mrs. John Hay Whitney, was painted in Grandcamp, and must therefore be re-named *Grandcamp, un Soir*⁵—the only one, among known seascape titles, left unused.

A hitherto unpublished oil sketch in the Jean Pacquement collection, Paris (fig. 3) must also be dated 1886, since it is clearly a study for the Levy picture.

2. R. COGNAT, *Seurat* (Hyperion), n. d., pl. 20. This reproduction was indicated to the author by Mr. Robert Herbert.

3. One finds other similar titles in the early catalogues which must refer to the same painting: *Embouchure de la Seine (Honfleur) un soir*; *Embouchure de la Seine, un soir*, etc.

4. G. KAHN, *la Vie artistique*, in *la Vie moderne*, Paris, April 9, 1887, pp. 229, 230.

5. It can now be stated that the pictures were in the following early exhibitions:

Grandcamp, un soir (Collection of Mrs. John Hay Whitney):

Société des Artistes indépendants, Paris, 1886, No. 358.

Les XX, Brussels, 1887 (inscription now covered by new lining on back of picture; not in catalogue).

Société des Artistes indépendants, Paris, 1892, No. 1093.

Embouchure de la Seine, un soir (Honfleur) (Collection of Dr. and Mrs. David M. Levy):

Société des Artistes indépendants, Paris, 1887, No. 441.

Les XX, Brussels, 1887, No. 7.

Les XX, Brussels, 1892, No. 8.

L'Association pour l'Art, Antwerp, 1892, No. 3.

Sketch for l'Embouchure de la Seine, un soir (Honfleur) (collection of M. Jean Pacquement): No indication of this sketch in early exhibitions.



FIG. 2.—*L'Embouchure de la Seine, un Soir, Houffeur*. New York, Collection of Dr. and Mrs. David M. Levy.



FIG. 3.—Sketch for *l'Embouchure de la Seine, un Soir, Honfleur*.
Paris, collection of M. Jean Pacquement

Re-dating the Levy picture 1886 is of some importance to anyone wishing to study the evolution of Seurat's style, for it is now possible to make a clear-cut distinction between the pictures painted in Grandcamp and those painted in Honfleur.

If we examine closely the Whitney picture we notice clearly the variously colored, multidirectional, broad brush-strokes, the "balayé" strokes as they are sometimes called, with which Seurat started his paintings under the small dots with which he completed them and achieved his most subtle color combinations. In the Grandcamp pictures the "balayé" strokes, particularly in the water and sky areas, are applied along a horizontal direction. The small dots, particularly in those same areas, tend to be short vertical lines. In addition it may be said of the Grandcamp pictures that their outlines are somewhat blurred and follow very simple patterns. These elements may also be seen in the *Bec du Hoc*, at the Tate Gallery, London, shown here for comparison (fig. 4).

If we examine closely the Levy picture, we notice that the "balayé" strokes are less in evidence, and that there is no indication of their having been applied along a horizontal direction. The small dots, moreover are more crowded, and are round rather than elongated. The outlines are clearer and more varied. These elements



FIG. 4.—*Le Bec du Hoc, Grandcamp*. Tate Gallery, Milbank, London.
Phot. A. C. Cooper and Sons, Ltd.



FIG. 5.—*Le Bec du Hoc*,
 photographed in 1955.



FIG. 6.—*L'Hospice et le Phare, Honfleur*. Collection of Sir A. Chester Beatty, on loan at the National Gallery, London. Phot. National Gallery, London.



FIG. 7.—*L'Hospice et le Phare, Honfleur*, photographed in 1955.

may also be seen in *L'Hospice et le Phare*, *Honfleur* in Sir Chester Beatty's collection, also shown here for comparison (fig. 5).

This new technique gives a smoother appearance to the *Honfleur* paintings; a little as if the small dots had been sifted more finely. It would seem, in turn, that this enables the artist to achieve a smoother gradation of lighting and to depict more precisely a certain lighting effect. It is hard to say, however, which of the two techniques is more pleasing.

HENRI DORRA.

RÉSUMÉ : *Nouveau titre donné à une marine de Seurat.*

Le titre du tableau de Grandcamp, de la collection de Mr. and Mrs. John Hay Whitney (fig. 1) de New York n'est pas, comme on le pensait jusqu'à présent, *La Manche à Grandcamp*. En effet on peut prouver à l'aide d'une description de Gustave Kahn dans la *Vie Moderne* du 9 avril 1887, que le tableau de la collection du Dr. and Mrs. David M. Lévy de New York (fig 2) était exposé à l'exposition des *Indépendants* de 1887 sous le titre : *L'Embouchure de la Seine, Honfleur*, ce qui indique que ce dernier tableau a été peint à Honfleur et non à Grandcamp, comme on le supposait. On peut aussi prouver, par un procédé d'élimination, que le titre que l'on croyait être celui du tableau de la collection Lévy est celui de la collection Whitney : *Grandcamp, un Soir*. Ceci permet de différencier plus clairement entre le style des tableaux peints par Seurat à Grandcamp et ceux peints à Honfleur. Dans ces derniers les touches dites « balayées » sont moins visibles, les petits points plus arrondis, et surtout plus nombreux.

LA DETTE DE MARCEL PROUST ENVERS EMILE MÂLE

IN MEMORIAM

HOMMAGE D'AMÉRIQUE

LES hommages les plus éloquents ont été rendus à Emile Mâle. Qu'il me soit permis, sans compétences particulières de ma part, d'y joindre un hommage de la lointaine Amérique.

Certains documents inédits seront mieux à leur place dans un travail général sur Emile Mâle. J'ai déjà signalé la dette de Marcel Proust envers le grand érudit, dans *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*¹, mais le livre est surtout destiné aux proustiens. Je crois cependant que le chapitre sur *l'Art religieux* constitue en quelque sorte un hommage indirect à celui qui fut son conseiller et son inspirateur. Je reprendrai donc ici l'essentiel de ce chapitre, omettant toutefois les notes et références et certaines planches.

Mlle Gilberte Emile Mâle a eu la bonté de me fournir quelques renseignements sur les rapports personnels entre son père et Marcel Proust, et j'en utiliserai la substance.



L'Art religieux du XIII^e siècle en France a paru en 1898. Cette première édition, publiée chez Leroux, avait l'aspect austère d'une thèse et n'était pas pour attirer le grand public. C'est Robert de Billy qui aussitôt la fit connaître à Marcel Proust :

1. Genève : Droz ; Lille : Giard, 1955.

il la lui prêta et elle lui fut rendue quatre ans plus tard, en fort mauvais état, ayant été lue et relue.

Dans trois lettres de Marcel Proust à Emile Mâle, publiées par Robert de Billy dans *Lettres et Conversations*, on trouve une admiration très vive pour l'érudit, et surtout pour l'écrivain, le poète. Dans une lettre, Marcel Proust admire « la forme inimitable » de ses phrases et regrette de « les garder pour moi seul ». « J'ai », dit-il, « le sentiment de frustrer le public de quelque chose qui pourrait lui donner de la joie, ce sentiment que doit éprouver le collectionneur qui détient un tableau de musée ». La sensibilité d'Emile Mâle animait les pierres mortes; c'est ce qu'a senti Marcel Proust avant toute chose. C'est sans doute aussi ce côté de poésie qui l'avait séduit dans Ruskin, mais l'esprit subtil, aiguisé, si fin du romancier demandait davantage, et c'est ce qu'il a trouvé chez Emile Mâle, où la séduction de la langue et des images s'appuyait sur la forme de réalités historiques. Ainsi que l'a dit M. Paul Deschamps, « s'il fut un maître de l'Histoire de l'Art, il fut aussi un maître du langage. Sa langue... était toute simple, naturelle et claire comme l'eau des sources ».

En 1900, Marcel Proust avait envoyé à Emile Mâle son article du *Mercure de France*, « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », pour l'inciter à lire Ruskin. Il disait en note : « M. Mâle, l'auteur de *L'Art chrétien au XIII^e siècle*, pur chef-d'œuvre de l'iconographie française, que je citerai bien souvent dans cette étude, ne semble pas avoir connu la *Bible d'Amiens* ». Emile Mâle, qui avait une vaste curiosité littéraire, a sans doute connu le livre, mais Ruskin n'a eu aucune influence sur lui.

Les rapports d'Emile Mâle avec Marcel Proust ont été ceux d'une époque qui n'a plus grand-chose de commun avec aujourd'hui. Il n'était guère question du téléphone, peu utilisé alors, et il serait surprenant que Marcel Proust s'en soit beaucoup servi. Les rencontres, cependant, ne furent jamais faciles : il y avait peu de jours, peu d'heures où la santé, l'asthme de Marcel Proust permettaient de faire des projets; les heures de respiration normale étaient rares chez lui : il les saisissait avidement. C'était souvent à 11 heures du soir qu'il arrivait et, parfois, ne pouvant monter les étages, il demandait à Emile Mâle de descendre chez sa concierge. Si Marcel Proust ne pouvait venir lui-même, il envoyait sa « gouvernante » porter le message, parfois oral, et la rencontre avait lieu chez lui, souvent après 10 heures du soir, dans sa chambre, ouatée de fumée d'eucalyptus, ou chez les concierges de la famille Mâle, qui connaissaient Marcel Proust. En effet, son frère, le médecin, avait occupé dans l'immeuble un petit appartement que la famille Mâle a ensuite joint au sien et qu'elle possède encore. Marcel Proust s'excusait avec sa gentillesse habituelle. Emile Mâle a peu parlé des propos tenus dans ces rencontres, auxquelles la gloire presque posthume de Marcel Proust donne aujourd'hui de l'intérêt. C'étaient des lumières jetées sur des intuitions, des enthousiasmes, des projets de difficiles voyages très proches.

L'admiration de Marcel Proust pour Emile Mâle demeura toujours très vive. Dans la première quinzaine de juin 1921, il lui écrivait pour lui dire avec quelle joie il avait lu dans la *Revue de Paris* son étude admirable sur l'art roman. « Peu de

pages françaises », écrivait-il, « me semblent égales à cette merveilleuse description du porche (d'Avallon)... Moi qui admire tant vos œuvres, il n'y en a aucune que je place au-dessus ni même à côté de ces pages². »

M. F. Albert-Buisson a justement dit que l'œuvre d'Emile Mâle est science et poésie, art et vérité, et que « lorsque Emile Mâle se met au travail, on goûte encore les subtiles variations de Ruskin sur l'essence du gothique, l'esprit s'abandonne à rêver l'édification mystique de l'église dans l'enthousiasme de la foule, le poète surprend de mystérieux ou monstrueux symboles; la cathédrale apparaît alchimie démoniaque, délire de moines obsédés, anarchie, révolution. Emile Mâle voudra simplement et sincèrement comprendre ». Si Marcel Proust s'est senti attiré vers l'œuvre d'Emile Mâle, c'est surtout, je crois, parce que, comme l'a dit Robert de Billy, « il s'efforçait d'obtenir un accord de son imagination et de la réalité historique ou archéologique » et, ajoute Robert de Billy, « ce n'était pas une petite affaire que de le satisfaire, car il tenait autant à l'exactitude qu'à sa fantaisie ». Il n'est donc pas surprenant que le traducteur de *The Bible of Amiens* se soit tourné vers Emile Mâle.

Pour sa conception de l'art religieux, l'auteur de *Swann* doit à peu près tout à Emile Mâle. Déjà dans son article du 1^{er} avril 1900 au *Mercur de France*, Marcel Proust citait *L'Art religieux du XIII^e siècle*, et les notes de la *Bible d'Amiens* prouvent qu'il connaissait très bien cet ouvrage, auquel il se reportait pour se documenter ou pour trouver des interprétations plus justes que celles de Ruskin. Certes, Ruskin lui avait inspiré de nombreux pèlerinages aux grands monuments religieux, mais pendant l'été de 1907 il explora la Normandie pour visiter les monuments dont Emile Mâle lui avait donné la liste.

Marcel Proust n'a introduit dans *Swann* que des monuments français, et je me propose, autant que possible, de les identifier. J'ai retrouvé certains détails des descriptions dans divers ouvrages qu'il a pu connaître, mais il a pu aussi se baser soit sur la réalité, soit sur des photographies, des planches, des reproductions ou même des cartes postales. Pour mes démonstrations, je reprendrai les descriptions en indiquant pour chaque détail, soit la source certaine, soit les sources possibles, soit enfin les renseignements qui confirment l'existence du détail.

A peu près tout ce qui a trait à l'art religieux dans *Swann* est résumé dans les descriptions des églises de Combray, de Balbec et de Saint-André-des-Champs. Or, ces églises sont des constructions composites, ainsi que Marcel Proust l'a déclaré dans sa dédicace du *Côté de chez Swann* à Jacques de Lacretelle, et dans le *Temps retrouvé*.

Je signalerai d'abord un premier emprunt à Viollet-le-Duc, et peut-être aussi à Emile Mâle. Dans son article du *Figaro*, « Impressions de route en automobile », Marcel Proust comparait son mécanicien à un apôtre qui tient à la main une croix de consécration : « La plupart du temps », dit-il, « il tenait seulement dans sa main sa roue... (qu'on appelle volant) — assez semblable aux croix de consécration que

2. Pour les dates des lettres et pour les notes explicatives, cf. PHILIP KOLB, *la Correspondance de Marcel Proust* (Urbana : The University of Illinois Press, 1949).

[CROIX]

— 426 —

croix en bas-relief. Nous donnons (fig. 8) celle que l'on voit encore au-dessus du linteau de la porte de l'église de Pontigny, et qui date de la fin du xii^e siècle ; elle est d'une grande simplicité ; ses quatre branches sont d'égale longueur.



Souvent aussi, dans l'intérieur des églises, sur les piliers, et même à l'extérieur, sur les parements des contre-forts, on sculptait, pendant la période romane, des croix à branches égales. La plupart de ces croix (celles intérieures du moins)

étaient des croix de consécration. On voit une de ces croix incrustée aujourd'hui sur un des contre-forts de l'église de Saint-Palais (Gironde).



Bien que cette église date du xiii^e siècle, la croix (fig. 9) appartenait certainement à un édifice du xi^e ou xii^e siècle, et elle a tous les caractères d'une croix de consécration. Il existe encore, sur la façade de l'église de Saint-Giers la Lande (Gironde), trois croix gravées et peintes : l'une sur la clef de la porte, et les deux autres des deux côtés des pieds-droits.

Voici quelle est la forme de ces croix (fig. 10) : ce ne sont que des traits gravés en creux et remplis d'une couleur noire¹.

croix (fig. 10) : ce ne sont que des traits gravés en creux et remplis



d'ocre, et le blanc, le blanc : ce sont là les couleurs habituellement employées.

Il arrivait parfois que les croix de consécration des églises, pendant les xiii^e et xiv^e siècles, étaient portées par des figures d'apôtres peintes ou sculptées. En 1851, on découvrit dans l'église Saint-Hubert de Warville (Moselle), sous le badigeon, des peintures murales parmi les-

¹ Ces renseignements nous ont été fournis par M. Maux, architecte à Bordeaux.

FIG. 1. — VIOLLET-LE-DUC.
Dictionnaire raisonné de l'architecture, p. 426.

tiennent les apôtres adossés aux colonnes du chœur dans la Sainte-Chapelle de Paris... et en général à toute stylisation de la roue dans l'art du moyen âge. » Dans Swann, le protagoniste compare son chauffeur à un jeune évangéliste appuyé sur sa roue de consécration. Or, Viollet-le-Duc parle des « statues d'apôtres qui à la Sainte-Chapelle... portent des croix de consécration », et Emile Mâle écrit que dans le même sanctuaire les sculpteurs adossèrent aux colonnes des « statues d'apôtres portant à la main des croix de consécration ». Une planche d'Emile Mâle reproduit un de ces apôtres. Quant aux stylisations de la roue dans l'art du moyen âge, elles sont illustrées par deux planches du *Dictionnaire raisonné de l'Architecture*³ (fig. 1). Marcel Proust s'est probablement inspiré des textes et des planches des deux ouvrages.

J'examinerai maintenant dans les détails la description, d'abord, de l'église de Combray. Nous

y trouvons deux tapisseries de haute lice qui représentent le couronnement d'Esther par Assuérus. Il y a à Sens une tapisserie dont Emile Mâle donne la description sui-

3. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, B. Bance, s. d.

vante : « une très belle tapisserie de la fin du ^{xv}^e siècle nous montre le *Couronnement de la Vierge*... le *Couronnement de Bethsabée par Salomon*..., et le *Couronnement d'Esther par Assuérus* ». Une planche d'Emile Mâle montre la tapisserie. Le texte et la planche ont pu attirer l'attention de Marcel Proust.

Après les tapisseries viennent « le tombeau des fils de Louis le Germanique, en porphyre et en cuivre émaillé... la tour qui avait contemplé saint Louis... le tombeau de la petite fille de Sigebert ». Que vient faire ici le tombeau des fils de Louis le Germanique ? Charles le Gros est enterré au monastère de Reichnau. Quant à Carloman et à Louis, je n'ai pu trouver aucune indication sur le lieu de leur sépulture. Proust les a-t-il confondus avec les fils de Louis le Bègue ? Emile Mâle et Viollet-le-Duc parlent tous deux de tombes en bronze ou en cuivre émaillé. Quant au tombeau de la petite fille de Sigebert, je n'ai pu en vérifier l'existence. Pour les derniers détails de sa description, Marcel Proust s'est peut-être inspiré de ce que Viollet-le-Duc a dit de Saint-Denis, mais alors il aurait sensiblement brouillé ses souvenirs de lecture.

Voici maintenant les détails de l'église de Balbec. Le protagoniste croit qu'elle est en partie romane, et M. de Norpois lui dit qu'elle est en effet de style roman. Le narrateur rapporte rétrospectivement que Swann lui a dit qu'elle est presque persane : « Je n'aurais pas connu Albertine », dit-il, « si je n'avais pas lu dans un traité d'archéologie la description de l'église de Balbec, si Swann, en me disant que cette église était presque persane, n'avait orienté mes désirs vers le normand byzantin. » Cette église offre donc certaines des caractéristiques des constructions du ^{xii}^e et du ^{xiii}^e siècle dans lesquelles s'unissent le style roman et l'art gothique normand. M. de Norpois dit encore au protagoniste qu'on y voit le tombeau de Tourville. Or, le maréchal de Tourville fut enterré, sans épitaphe et sans monument, dans l'église Saint-Eustache à Paris. Nous voyons qu'il est impossible de concilier la description de l'église de Balbec avec celle de l'église de Saint-Eustache.

Comme le protagoniste avouait à Elstir la déception qu'il avait eue devant l'église de Balbec, le peintre lui avait répondu que le porche était la plus belle Bible historiée que le peuple eût jamais pu lire. Elstir y voyait « l'idée de ce *grand voile dans lequel les Anges portent le corps de la Vierge, trop sacré pour qu'ils osent le toucher directement* ... la gravité de deux grands anges ... l'ange qui emporte l'âme de la Vierge pour la réunir à son corps ». Cette description est inspirée du texte d'Emile Mâle. Décrivant la « Résurrection de la Vierge et son Couronnement » à Notre-Dame de Paris, il dit que « deux anges la portent sur un long voile, car ils n'osent pas toucher son corps sacré », et, décrivant la même scène à Chartres, que « deux archanges portent respectueusement sur une nappe l'âme de la Vierge qui va se réunir à son corps ». Les deux anges sont vraisemblablement ceux de Notre-Dame de Paris : on les voit très bien dans une planche d'Emile Mâle.

Attirant l'attention du protagoniste sur d'autres trouvailles du vieux sculpteur, Elstir poursuivait sa description du porche : « *La rencontre de la Vierge et d'Elisabeth, le geste de cette dernière qui touche le sein de Marie et s'émerveille de le sen-*

tir gonflé; et le bras bandé de la sage-femme qui n'avait pas voulu croire, sans toucher, à l'Immaculée-Conception; et la ceinture jetée par la Vierge à saint Thomas pour lui donner la preuve de la résurrection; ce voile aussi que la Vierge arrache de son sein pour en voiler la nudité de son Fils... » Ces détails sont encore inspirés d'Emile Mâle. « Au XIII^e siècle », dit-il en commentant *La Visitation*, « Elisabeth met doucement la main sur la poitrine de Marie et s'émerveille de sentir son sein gonflé. » Il ajoute qu'une autre tradition sur la naissance de Jésus-Christ apparaît quelquefois dans les cathédrales :

Près de la Vierge ... on voit deux femmes ... Parfois une des femmes porte le bras en écharpe. Ce sont les sages-femmes dont il est parlé dans l'Évangile de Marie et de l'Enfance du Sauveur... « Et Joseph dit à Marie : je t'ai amené deux sages-femmes, Zélémi et Salomé... » — Et, lorsque Zélémi se fut rapprochée de Marie, elle lui dit : « Souffre que je te touche. » — Et lorsque Marie le lui eut permis, la sage-femme s'écria à haute voix : « Seigneur, ... ses mamelles sont pleines de lait... » — l'autre sage-femme dit : « Permets-moi de te toucher et d'éprouver si Zélémi dit vrai. »

Emile Mâle signale qu'on voit l'histoire des sages-femmes sur un chapiteau de Lyon, à la façade orientale de Chartres, dans un vitrail de Laon, dans un vitrail du Mans, et qu'une des femmes qui portent un bras en écharpe se voit sur la châsse d'Aix-la-Chapelle. Il explique que « saint Thomas ... arrive après la résurrection (de la Vierge), voit le tombeau vide, mais, fidèle à son caractère, *refuse de croire* » et « Marie ... pour le convaincre, lui jette sa ceinture ». Enfin Emile Mâle ajoute qu'il y a dans la Passion des détails qui viennent on ne sait d'où : « C'est la Vierge qui arrache le voile de son front pour couvrir la nudité de son fils sur la croix ».

Elstir décrivait aussi la représentation symbolique de l'Eglise et de la Synagogue au porche de Balbec : « D'un côté (du Fils de la Vierge) l'Eglise *recueille le sang ...* tandis que, de l'autre, la Synagogue ... *a les yeux bandés, tient un sceptre à demi-brisé et laisse échapper, avec sa couronne qui lui tombe de la tête, les tables de l'ancienne Loi.* »

Un vitrail de Bourges représente la défaite de la Synagogue et la Victoire de l'Eglise. Emile Mâle en donne la description suivante : « D'un côté l'Eglise ... *recueille ... l'eau et le sang qui sortent de la plaie du Sauveur. De l'autre côté la Synagogue, les yeux couverts d'un bandeau, tient d'une main la hampe brisée de son drapeau, et de l'autre laisse échapper les tables de la Loi, pendant que la couronne tombe de sa tête* » (fig. 2).

Elstir attirait aussi l'attention du protagoniste sur la représentation du Jugement dernier : il lui signalait « l'époux qui aidant ... sa femme à sortir du tombeau lui appuie la main contre son propre cœur ... (l'Ange) qui sort des nuées pour poser sa couronne sur le front de la Vierge, et tous ceux qui penchés du haut du ciel, entre



FIG. 2. — L'Eglise et la Synagogue, vitrail, cathédrale de Bourges (d'après Martin et Cahier).
E. Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France* (Paris, Armand Colin, 1902), fig. 83, p. 225.

les balustrades de la Jérusalem céleste lèvent les bras d'épouvante ou de joie à la vue des supplices des méchants et du bonheur des élus ».

On peut voir à Rampillon et à Autun, dans la Résurrection des morts et dans la Résurrection des élus, un homme qui appuie la main d'une femme contre son propre cœur; à Rampillon, il aide la femme à sortir du tombeau. Les autres détails semblent avoir été suggérés par le texte d'Emile Mâle (mais voyez aussi ses planches). L'ange qui sort des nuées est vraisemblablement celui du Couronnement de la Vierge à Notre-Dame de Paris. « C'est », dit Emile Mâle, « un ange qui sort du ciel pour lui placer la couronne sur la tête ... sur son front ». Les anges qui se penchent entre les balustrades de la Jérusalem céleste, et les ressuscités qui lèvent les bras d'épouvante ou de joie, ont également pu être inspirés par le texte d'Emile Mâle. « A Notre-Dame de Paris », dit-il, « de charmants anges regardent appuyés sur la voussure



FIG. 3. — Apôtres de Chartres. Saint Pierre avec la clef et la croix (brisée);
Saint André avec la croix (brisée); les autres avec l'épée.

E. Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle* (Paris, Ernest Leroux, 1898), fig. 88, p. 392.

comme à un balcon du ciel » et à Aix-la-Chapelle, explique-t-il, les artistes donnèrent au grand lustre la forme d'une ville fortifiée défendue par des tours : « c'est la Jérusalem céleste. Les Béatitudes de l'âme promises aux élus sont représentées entre les créneaux ». Selon Emile Mâle, c'est à Bourges que se trouve « le plus beau de nos jugements sculptés », et à Bourges, comme à Notre-Dame de Paris, « pendant que l'épouvante règne à la gauche du Juge, la joie éclate à sa droite ».

Elstir trouvait le porche de Balbec mille fois supérieur à tout ce qu'on verra en Italie, « où d'ailleurs ce tympan a été littéralement copié par des sculpteurs de bien moins de génie ». Cette

remarque a pu être inspirée par le commentaire d'Emile Mâle : « Certes », dit-il, « nous admirons l'exquis tableau du Louvre où Fra Angelico a représenté Marie couronnée par son Fils ... Mais ne soyons pas injuste envers nos vieux maîtres : deux siècles avant Fra Angelico, ils avaient traité le même sujet avec plus de grandeur encore ».

Poursuivant la description du porche, Elstir donnait au protagoniste des explications et des interprétations des grandes statues. « Je lui parlais (à Elstir) des grandes statues de saints qui montées sur des échasses forment une sorte d'avenue. — Elle part des fonds des âges pour aboutir à Jésus-Christ, me dit-il. Ce sont d'un

côté *ses ancêtres selon l'esprit*, de l'autre, *les rois de Juda, ses ancêtres selon la chair ... Sous les pieds de Moïse, vous auriez reconnu le veau d'or, sous les pieds d'Abraham, le bœlier*, sous ceux de Joseph, le démon conseillant la femme de Putiphar... » Cette description est inspirée, semble-t-il, soit des planches, soit du texte d'Emile Mâle, notamment des passages suivants :

Dès le XII^e siècle, les artistes... dressèrent..., à l'entrée de la cathédrale, les patriarches ou les rois que les Pères avaient désignés comme des figures du Sauveur. Les saints de l'Ancien Testament annoncent donc Jésus-Christ dès le seuil... A Chartres, au porche septentrional, Melchisédech, Abraham, Moïse, Samuel, David, se tiennent à l'entrée du sanctuaire... Les patriarches et les prophètes de Chartres apparaissent vraiment comme les pères des peuples... Mais ce qui ajoute infiniment à leur grandeur et à leur mystère, c'est qu'ils rappellent quelqu'un de plus grand qu'eux et qu'ils forment comme une avenue symbolique qui conduit jusqu'à Jésus-Christ (fig. 3).

Dans sa description, Emile Mâle dit que « les apôtres foulent aux pieds les rois qui les ont persécutés, *Moïse marche sur le veau d'or* »... à Chartres, « *sous le socle qui porte Abraham et Isaac, on distingue un bœlier* ». Il signale la statue de Joseph au porche de Chartres et parle de l'histoire de Joseph et de la femme de Putiphar, que montrent les médaillons de Bourges. Pour cette partie de sa description, Marcel Proust a pu se souvenir de certains passages de la *Bible d'Amiens*, mais je crois qu'il s'est surtout inspiré du texte d'Emile Mâle.



FIG. 4. — Aristote et Campaspe, cathédrale de Lyon. E. Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle* (Paris, Ernest Leroux, 1898), fig. 90, p. 428.

Finalement, certains détails du porche de Balbec sont orientaux, persans ou chinois : « Certaines parties sont tout orientales ; un chapiteau reproduit si exactement un sujet persan ... le sculpteur a dû copier quelque coffret apporté par des navigateurs. » — « En effet, (Elstir) devait me montrer plus tard la photographie d'un cha-

piteau où je vis des dragons quasi chinois qui se dévoraient. » Emile Mâle explique l'apparition de ces motifs dans l'art religieux en France :

Ces prétendus symboles, dit-il, ont été souvent sculptés d'après le dessin d'une étoffe persane ou d'un tapis arabe... Les chapiteaux romans nous montrent fréquemment, par exemple, deux lions disposés symétriquement de chaque côté d'un arbre ou d'une fleur... Ces deux lions... ont été copiés sur quelque étoffe fabriquée à Constantinople d'après de vieux modèles persans... Nos sculpteurs du XII^e imitaient les figures du tapis byzantin apporté en France par les marchands de Venise.

Le protagoniste déclare qu'il a « lu dans un traité d'archéologie la description de l'église de Balbec ». Or, dans la description de l'église, dans celle du porche surtout, on retrouve de nombreuses ressemblances verbales avec le texte de *L'Art religieux du XIII^e siècle*; parfois les emprunts sont textuels. Il est possible, bien entendu, que Marcel Proust se soit inspiré d'autres sources aussi ou de la réalité.

Il y a encore dans *Swann* une autre église, celle de Saint-André-des-Champs. Selon le protagoniste, c'est une église monumentale, « au milieu des blés », en plein champ dans la campagne de la région de Laon et près du village de Champieu. Il laisse aussi entendre qu'elle serait quelque part en Picardie, lorsqu'il dit qu'Albertine était une des incarnations de la petite paysanne française « dont le modèle est en pierre à Saint-André-des-Champs ». Certains détails cependant vont permettre de voir que ce n'est pas une église campagnarde, mais bien une cathédrale gothique. Le protagoniste donne des détails assez précis sur la décoration du porche : « Au-dessus de la porte, les saints, les rois-chevaliers une fleur de lys à la main, des scènes de noces et de funérailles, étaient représentées... Le sculpteur avait aussi narré certaine anecdote relative à Aristote et à Virgile. » Les patriarches et les saints sont sans doute ceux que nous avons déjà vus au porche de Balbec. On trouve à Chartres un saint guerrier, saint Théodore, et à Rouilly-Saint-Loup, dans l'Aube, un saint Michel en chevalier. Quant aux statues de rois qui forment ce qu'on appelle la galerie des rois, Emile Mâle fait observer que ce ne sont pas des rois de France, mais les rois de Juda. Les noces, ce sont vraisemblablement les *Noces de Cana*. On les voit au petit portail de Charlieu, dans la Loire (voir la planche d'Emile Mâle), et dans une verrière d'Evreux. Les noces, ce sont celles de la Vierge. L'anecdote relative à Aristote et à Virgile est représentée à Chartres et à Lyon (fig. 4). Emile Mâle décrit la représentation et raconte l'anecdote. Mais Marcel Proust a pu aussi, pour quelques détails du porche de Saint-André-des-Champs (et du porche de Balbec), s'inspirer des moulages du Musée du Trocadéro. Déjà en 1900 il semblait connaître ces moulages : il en parlait dans son article du 1^{er} avril au *Mercure de France*. Il en reparle dans *Swann* : le protagoniste reconnaît les Apôtres de Balbec-en-Terre dont il avait vu « les statues moulées au musée du Trocadéro ». C'est sans doute Emile Mâle qui lui avait signalé ces moulages.

Dans la description de Saint-André-des-Champs on ne trouve pas d'emprunts

verbaux à Emile Mâle; cependant l'ensemble des détails semble indiquer que Marcel Proust a utilisé des réminiscences de lecture de *L'Art religieux du XIII^e siècle*.

En conclusion, je crois pouvoir dire que les emprunts textuels et les ressemblances verbales que j'ai signalés, et ce que certaines planches ont pu suggérer, montrent que c'est Emile Mâle qui a fourni ou suggéré à Marcel Proust presque tous les détails d'art religieux qu'il a introduits dans *Swann*. Je dirai aussi que si Marcel Proust n'avait pas été d'abord un disciple de Ruskin, il ne serait sans doute pas devenu le disciple, plus fervent encore, d'Emile Mâle.

JEAN AUTRET.

RÉSUMÉ : *Proust's debt to Emile Mâle—in memoriam—A tribute from America.*

In my study, *The Influence of Ruskin on the life, the ideas and the work of Marcel Proust* (Genève, Droz, 1955), I devoted a chapter to Proust's debt to Emile Mâle, showing how much the author of *Swann* owed to the author of *Religious Art of the XIIIth century in France*. This study was primarily intended for Proustians.

In the present article, especially intended for the readers of the *Gazette*, I take up the substance of this chapter on "Religious Art in *Swann*", but, first, I briefly explain how Proust came to know Emile Mâle personally. I also try to show how and why the translator of *The Bible of Amiens*, and disciple of Ruskin, became a fervent admirer and disciple of the great French scholar.

BIBLIOGRAPHIE

Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi, Rome, De Luca Editore, 1956, 2 vols., 816 p., 323 ill.

Not to cap a distinguished career of scholarship, but rather to salute a great scholar and perceptive critic on the occasion of his official retirement from the Chair of the History of Modern Art at the University of Rome, this two-volume collection of essays in honor of Lionello Venturi contains thoughtful contributions to the varied fields of art and criticism in which he has engaged. In a foreword dated October 31, 1956, MARIO SALMI explained that "Giusto un anno fa Lionello Venturi lasciava la cattedra di Storia dell'Arte Moderna nella Università di Roma per avere raggiunto il settantesimo anno di età, cioè il limite imposto dalla legge italiana per l'insegnamento ufficiale dei docenti universitari, limite in aperto contrasto con la prestantia fisica, con i vivi interessi scientifici, con la feconda operosità di lui nella scuola e negli studi." An Herculean act of editorship, the abundance of material submitted in tribute to Sig. Venturi for the delay of one year tribute to Sig. Venturi accounts for the delay of one year in publication.

Fifty-two essays by as many noted scholars and critics, written in one or another of five languages, testify to the prestige of the honored savant and demonstrate the scope of his interests. Contributions are grouped under five headings: Mediaeval, Renaissance, 17th and 18th Centuries, 19th and 20th Centuries, and Theory and History of Criticism. A Venturi bibliography, listing published works from 1903 through 1956, is appended.

Gestures of tribute range from a light and friendly "frivolous comparison" in art history by BERNARD BERENSON to marks of less intimate but no less respectful admiration in the form of more serious essays in the fields Sig. Venturi knows well. Throughout the collection the note of personal esteem for the master is constant. It is due, no doubt, not only to the widespread acknowledgement of his stature as scholar, but also to lasting friendships with colleagues who met and worked with him during his long sojourns abroad. Since this collection is due solely to his well-founded reputation, its readers will have still another reason to be grateful to Lionello Venturi.

DOUGLAS MACAGY.

BERNARD BERENSON. — *Valutazioni a cura di Arturo Loria*, Electa Editrice, Milano, 1957, 208 p., 117 ill.

Quelle étonnante prise de contact avec Bernard Berenson que la lecture de ce recueil d'articles divers, parus depuis dix ans, où il apparaît combatif comme

un jeune homme et toujours d'une inlassable curiosité d'esprit. Quelques articles d'érudition sont des exemples de ce remarquable don d'analyse morphologique, soutenu par une conviction passionnée qui fit sa fortune et sa gloire : contre l'opinion de Pallucchini, qui maintient l'attribution à Sebastiano del Piombo d'une *Sainte Conversation* giorgionesque que possède le Louvre, Berenson la donne à Domenico Mancini; à propos de l'exposition Giorgione de Londres, il rejette les deux chanteurs de la galerie Borghèse et rappelle l'attribution à Domenico Caprioli qu'il avait déjà faite en 1897, opinion partagée par Giuseppe Fiocco; quant à la *Madone* d'Oxford, étoile récemment apparue au ciel de l'histoire de l'art, et qui fit sensation à l'exposition Giorgione comme œuvre attribuée au maître lui-même, il la rattache, avec une *Madone* de Léningrad et une *Sainte Conversation* de l'Académie de Venise à Giovanni Cariani; Zanobi Macchiavelli se voit restituer quelques œuvres et le maître de Saint-Miniato est pourvu d'un *Codex* récemment retrouvé au British Museum, tandis que notre attention est appelée sur un « Monsù Desiderio del quattrocento », un suiveur de Gentile Bellini. Mais les articles où le sage de Settignano apparaît le plus vivant sont les véritables « valutazioni », inspirés par les expositions. Nous apprenons que malgré sa rhétorique théâtrale, Berenson est sensible au charme de Guido Reni, mais non du tout à l'art des Carrache, pour lesquels il n'a pas révisé à Bologne, l'an passé, l'opinion qu'il s'en était faite à la fin du siècle dernier; une pointe de malice s'ajoutant volontiers à ses commentaires, il estime que ce qu'il a rapporté de plus précieux de l'exposition Carrache, ce sont les catalogues scientifiques (il est vrai remarquables). Habitant des collines toscanes, Berenson parle en voisin de Fra Angelico, dont il vante le « réalisme » en connaisseur. Il apprécie « l'alexandrinisme » de Tiepolo, « le plus important peintre italien après Tintoret » (ce qui est une pointe pour le Caravage). L'exposition Picasso de Milan lui inspire des considérations sur ce peintre « qui appartient à un autre monde que celui de l'art ». En pendant, il publie le souvenir de ses rencontres avec Matisse, avec une objectivité glaciale, pour conclure que dans la compétition pour la première place, qui l'oppose à Picasso, il est arrivé brillant second; mais nous apprenons avec surprise que le jeune Berenson écrivit une lettre de protestation à *The Nation* de New York, qui avait traité de « fumiste » le peintre fauve et que même il lui avait acheté un tableau (500 francs or). S'il approuve la restauration de la *Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces, il se montre indigné par les projets de reconstruction de Florence; il s'élève avec vigueur contre l'« esposizioniste » de notre temps. Il prend parti enfin dans le débat sur la nature de l'art populaire, et l'on peut penser qu'il ne partage pas l'opinion de ceux qui voient en lui un message

surgi des profondeurs de l'âme collective; pour Berenson c'est une « dérivation de l'art professionnel et individuel »; il n'existe guère d'ailleurs en Italie, pays de l'art par excellence, sauf dans quelques régions montagneuses, où il est la dégradation de ce qui se fait dans les grands centres de culture voisins.

GERMAIN BAZIN.

BRYAN LITTLE. — *The Life and Work of James Gibbs, 1682-1754*, Londres, Batsford, éditeur, 1955, in-8°, 210 p., 30 pl. hors texte, 5 fig. dans le texte.

James Gibbs fut de 1715 à 1754 un des architectes les plus féconds et les plus célèbres de l'Angleterre. Le livre que lui consacre M. Bryan Little est une étude très sérieuse, fondée sur les manuscrits, sur les livres et sur les dessins de ce maître conservés à Londres et surtout à Oxford.

Né en Ecosse, à Aberdeen, d'un père catholique, arrêté en 1698 pour avoir fait dire la messe en sa maison, James Gibbs se réfugia en Hollande, puis entre au collège écossais de Rome avec l'intention de devenir prêtre, mais il se heurte à son supérieur en 1704, se livre à la peinture, puis à l'architecture, est l'élève de Garroli, de Carlo Fontana, fait connaissance à Rome de riches aristocrates irlandais, écossais, qui le protègent à son retour, survenu en 1708-1709, et lui permettent d'entrer en relation avec le grand Wren.

Gibbs se convertit à l'anglicanisme, est chargé de construire l'église de Sainte-Mary-le-Strand, à Londres, puis devient l'architecte des Harley, comtes d'Oxford, travaille à Twickenham, Wimpole, Mary-lone, où il élève maisons et églises. Il est lancé; ses ouvrages ne cessent alors de se multiplier, villas, bibliothèques du Dr Mead et de Radcliffe à Oxford, tombeaux, pavillons de jardins.

En face des « Palladianistes », Burlington, Campbell, Kent, Flitcroft, Ware, qui le tiennent à l'écart, Gibbs représente une tradition plus large; il a étudié en Italie non seulement Palladio, qui lui inspire ses pavillons rattachés au bâtiment principal par des colonnades courtes, des fenêtres « vénitiennes », ses péristyles, mais aussi l'art baroque de la fin du XVII^e siècle, qui l'a moins marqué que Vanbrugh et Archer, qui n'est pas celui de Borromini, mais plutôt celui de Pietro de Cortona, dont il imite *santa Maria della Pace* à Sainte-Mary-le-Strand, celui de Bernin, ces maîtres de Carlo Fontana, un baroque assagi, qui annonce l'architecture de Fuga et Galilei. Gibbs a connu Wren et ses clochers le prouvent. Il existe chez lui un mélange d'un esprit baroque qui se manifeste par le goût des plans circulaires, des bossages solides, des balustrades ornées de pots à feu, des murs creusés de niches, qui apparaît dans son décor intérieur, dans ses stucs, exécutés d'ailleurs par des Italiens, Artari, Baguti, Vassali, Serena, San Michele et aussi d'un esprit classique, qui lui inspire ses ordonnances régulières, ses péristyles, ses ordres, ses fenêtres à pontons. Cette liberté retenue, cette grandeur mesurée, ce pittoresque sans excès firent la gloire de Gibbs, « l'architecte le plus en vogue de son temps », déclarait Horace Walpole, et expliquent l'influence qu'il exerça en Amérique du Nord, en Afrique du Sud et jusqu'en Australie.

Ce livre a le grand mérite d'être condensé, précis

et d'éviter les dissertations réputées esthétiques auxquelles se livrent certains historiens britanniques de l'art.

LOUIS HAUTECŒUR.

ELENA BASSI. — *La Gipsoteca di Possagno, Sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venezia, Neri Pozza editore, 1957, in-8°, 291 p., 354 ill., publié par la Fondation Giorgio Cini de Venise.

La célébration du second centenaire de la naissance de Canova a permis de publier un catalogue scientifique de l'importante collection d'esquisses, de peintures, de marbres, de plâtres originaux et de moulages conservés dans la maison natale du grand sculpteur vénitien de la période néo-classique. Entre 1780 et 1820, Canova domine entièrement la sculpture occidentale, son influence se fait encore sentir jusqu'au milieu du XIX^e siècle. La place tenue par cet artiste, bien mal connu aujourd'hui et trop rapidement condamné avec la froide réaction antiquisante succédant au feu d'artifice baroque, qu'il représente, justifie les études qui lui sont périodiquement consacrées, surtout en Italie. Il faut louer l'Institut d'histoire de l'art de la fondation Giorgio Cini d'avoir confié à Mlle Elena Bassi, particulièrement qualifiée par ses travaux antérieurs, la rédaction de ce catalogue de plus de 300 œuvres, toutes reproduites.

Dans son introduction, après avoir noté le prestige de Canova auprès de ses contemporains et le discrédit dans lequel il tomba par la suite, Mlle E. Bassi expose sa formation purement baroque, vénitienne, et par là orientée vers la peinture, qu'il pratiqua jusqu'en 1800, parallèlement à son œuvre de « sculpteur-peintre ». Elle analyse sa conversion lente, à demi sincère, à l'esthétique néo-classique du moment, au cours des premières années de son séjour romain, durant lesquelles son *Diario* inédit abonde en jugements personnels qui frappent par leur non-conformisme. Elle établit les liens qui l'unissent à l'art de son temps, notamment aux recherches stylistiques des Anglais Flaxman, Hamilton, Blake, Fussli, mais insiste sur l'isolement de ce chef d'école si imité qui ne voulut pas d'élèves. Elle tente de cerner cette attachante personnalité, trop perméable aux conseils impératifs des successeurs de Winckelmann, qui se refusait pourtant à « copier » froidement et prétendait animer les modèles antiques par un sens très vénitien de la « chair », cette « vera carne » qu'il découvrait avec ravissement en 1815 dans les marbres d'Elgin récemment apportés à Londres, cette « *bella natura* » qu'il opposait, sans trop oser le dire, au « *bello ideale* ». Bref, Mlle E. Bassi discerne quelque équivoque dans l'abondante production du sculpteur, qui toute sa vie chercha à se renouveler. Sa condamnation de l'esthétique néo-classique englobe une bonne part de l'œuvre achevée de Canova, en qui elle voit cependant le maillon nécessaire entre Bernin et Thorvaldsen. Certains jugements un peu sévères de cette courte introduction sont nuancés dans les notices du catalogue.

L'histoire de la collection, qui comprend le fonds de l'atelier romain du sculpteur, est rapidement esquissée, comme est justifié le difficile classement chronologique des œuvres, étudiées sans considération

de matière à leur date probable d'exécution. Une bonne bibliographie critique ne mentionne toutefois pas les articles français de René Schneider, Gabriel Rouchès et Ferdinand Boyer. Certaines dates peuvent prêter à discussion dans le répertoire chronologique. Quelques erreurs, faciles à rectifier, se sont glissées dans ce travail : ainsi Canova ne fit pas le voyage de Rome en compagnie de l'architecte français Pierre Fontaine, venu en Italie six ans plus tard, mais d'un modeste peintre belge du même nom.

Le catalogue est un modèle de concision et d'intelligence. À le parcourir, la variété d'inspiration du sculpteur étonne, comme la qualité de ses esquisses et de ses portraits, d'un mouvement et d'une expression intenses, celle de certains bas-reliefs d'un charmant maniérisme, qui révèlent un tempérament exceptionnel, trop souvent guindé et affadi dans l'exécution définitive. Nous sommes persuadés que cet ouvrage incitera bien des amateurs et des historiens d'art à réviser un jugement hâtif et à entreprendre un pèlerinage canovien dans le décor giorgionesque des « Colli Asolani » où se trouve Possagno. Souhaitons que Mlle Bassi nous donne maintenant un catalogue général, aussi bien illustré, de l'œuvre complet de Canova, avec les dessins, les marbres et leurs variantes dispersés à travers le monde, catalogue dont le besoin se fait sentir depuis longtemps.

GÉRARD HUBERT.

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart, Alfred Druckenmüller, in-4°, ill., 43-44. Lieferungen, 1956.

Cet important dictionnaire d'histoire de l'art, fondé et dirigé par Otto Schmitt, a été continué après sa mort, suivant le même plan, par MM. Ernst Gall et L. H. Heydenreich. M. E. Gall est spécialement connu pour ses travaux sur l'architecture gothique et aussi pour la nouvelle édition qu'il assure du *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*.

Depuis 1937, où il a débuté, le *Reallexikon* a donné deux volumes, de plus de 1.500 pages chacun. Les fascicules parus du volume III ont dépassé les 1.000 pages déjà, mais n'atteignent encore dans l'alphabet que le milieu de la lettre E, terminant le mot *Einsiedler*.

En ce qui concerne le contenu même de l'ouvrage, la 43^e livraison débute avec les dernières pages de l'article *Egypten*, qui donne une étude sur la connaissance de l'art égyptien et le goût égyptien en Occident et plus spécialement en Allemagne.

Le même fascicule contient un article particulièrement étendu sur le mariage (*Ehe*) ; rappel des textes scripturaires, représentation figurée du mariage-sacrement depuis les premiers siècles chrétiens, allégories et emblèmes du mariage jusque dans l'art moderne.

L'ordre alphabétique amène immédiatement *Ehebrecherfalle*, l'épreuve de la femme adultère, sujet qui fut traité par Cranach — et *Ehebrecherin* (femme adultère). Nous apprenons la première représentation connue de la scène du Christ et de la femme adultère de l'évangile de saint Jean remonte au v^e ou vi^e siècle (pyxide d'ivoire conservée au Musée de Cluny),

le sujet fut repris souvent au moyen âge dans la miniature, la gravure, la fresque et le vitrail. Des œuvres sur le thème sont citées jusque dans l'art baroque.

Ehepaar (les époux) sont représentés dans l'art funéraire depuis l'Égypte. Il peut être utile de trouver une nomenclature, même brève, d'œuvres antiques et médiévales représentant mari et femme, depuis les reliefs funéraires jusqu'aux donateurs des peintures votives et aux portraits d'apparat anglais.

Il faut aussi signaler l'article *Ei* (*œuf*), la représentation de l'œuf dans l'art des plus anciennes civilisations comme offrande funéraire et sa représentation aussi comme emblème de la naissance et de la fécondité. Faut-il l'interpréter en ce sens dans la *Nativité* de J. Bosch au Musée de Cologne? Sous le terme *Weltei*, œuf cosmique ou symbole du monde, est évoquée la difficile question de la signification de l'œuf dans le *Jardin des Délices* de J. Bosch et dans sa *Tentation de saint Antoine* à Lisbonne. Le paragraphe : Œuf de Pâques (*Osterei*), avec ses représentations tirées du folklore allemand, clôt cette étude pour laquelle la *littérature* finale va de Martin P. Nilsson (*Das Ei im Totenkult der Alten*) à C. G. Jung (*Psychologie U. Alchemie*).

Plus spécialement liée à l'art allemand est l'étude *Eiche* (chêne) s'il faut croire, surtout, qu'en aucun autre pays le travail du bois n'a été déterminé à ce point, comme technique — et style, par l'emploi du bois de chêne des forêts de l'ouest. Mais l'histoire de la sculpture allemande n'était pas à refaire ici. C'est la symbolique du chêne, de la feuille de chêne, du gland, qui est indiquée. Le chêne fut honoré comme arbre sacré dans l'Antiquité slave et germanique, aussi bien que dans l'Antiquité grecque et romaine — mais, chez les Germains, plutôt comme une puissance maléfique étroitement liée au dieu *Donar* et ne protégeant pas contre l'orage, l'attirant au contraire. Le Christianisme consacre le chêne à la Vierge (témoins les nombreuses chapelles N.-D. du Chêne en France spécialement) comme symbole de puissance, de force? L'emploi de la feuille de chêne comme motif ornemental (chapiteaux de Naumburg, xiii^e siècle), son emploi en héraldique sont signalés. Il est indiqué enfin que le chêne est devenu symbole du germanisme depuis la fin du xviii^e siècle et davantage encore depuis les guerres de 1813 et 1870 — pendant que le tilleul restait l'arbre de la poésie romantique.

Nous avons voulu seulement, par ces quelques exemples montrer la richesse d'informations rassemblées dans ce précieux dictionnaire, dont le terrain déborde l'art allemand. Il peut fournir des éléments précieux pour toute recherche iconographique et aidera dans bien des cas aux identifications.

Il faut ajouter enfin que cette œuvre monumentale est d'une consultation facile, imprimée en caractères bien lisibles sur deux colonnes et utilisant un papier couché. Une alternance de caractères différents met en valeur les parties importantes que les sous-titres font également ressortir. L'abondante illustration, de plusieurs figures par page, éclaire utilement le texte. Chaque article se termine par la description des illustrations, avec références, et enfin par une bibliographie étendue.

L'œuvre n'est pas assez avancée pour qu'il soit possible de voir si tous les thèmes que l'on peut souhaiter y trouver, vont figurer, mais l'étendue de l'ouvrage est à ce point de vue des plus rassurantes.

GENEVIEVE LE MASNE.

DIDEROT. — *Salons*, volume I (1759-1761-1763). Texte établi et présenté par Jean Seznec et Jean Adhémar, Oxford, Clarendon press, 1957, in 4°, XVII-259 p., 117 ill.

Que les amateurs, les chercheurs, les historiens et les spécialistes de Diderot se réjouissent ! Voici un livre qui comblera leurs désirs pourtant bien différents. Ces *Salons* si célèbres ont eu une curieuse destinée. Diderot les avait écrits pour son ami Grimm dont la *Correspondance littéraire* était communiquée à l'étranger sous forme manuscrite. Sans doute y avait-il parfois des indiscretions et quelques copies circulaient sous le manteau à Paris. Néanmoins, ces critiques gardaient un caractère secret qui laissait à l'auteur une entière liberté d'opinion et d'expression. Mais, par suite aussi, le texte, qui peut varier d'une copie à l'autre, a besoin d'être établi avec soin. Tel n'avait pas été le cas jusqu'à présent. Publiés fragmentairement de 1795 à 1875, les *Salons* ont été repris parmi les *Œuvres complètes* (Assézat et Tournoux, 1875-1877) d'une manière qui est loin d'être toujours satisfaisante. Une édition séparée et critique restait donc à présenter : c'est elle que viennent de réaliser MM. Seznec et Adhémar dont l'érudition, l'ingéniosité et le goût ont fait, une fois de plus, merveille. Une courte préface précise les conditions dans lesquelles l'œuvre est maintenant méthodiquement étudiée. Deux excellentes introductions mettent le lecteur à même de jouir du texte de Diderot : l'une de M. Adhémar montre comment les *Salons* étaient organisés au XVIII^e siècle, l'autre, de M. Seznec, dégage les caractères de la critique d'art telle que Diderot la pratiquait. Chaque *Salon* est précédé d'une notice historique relevant ses particularités et d'une reproduction de son livret. Une brève note est consacrée à chaque peintre et résume les opinions émises sur les œuvres exposées à l'occasion du *Salon*. Enfin, de nombreuses reproductions permettent de confronter le texte de Diderot avec le tableau commenté et, parfois aussi, avec l'œuvre ancienne que le critique lui préfère. Avec une telle présentation les *Salons* prennent une vie nouvelle et leur attrait, toujours si vif, ne comporte plus aucun des regrets que laissaient les anciennes éditions. C'est un travail exemplaire qui vient d'être accompli.

Que de découvertes ces livres ne permettront-ils pas ! De tout temps, en effet, les descriptions si précises de Diderot ont été une référence très sûre pour les peintures qui n'étaient pas gravées. Il y a quelques années, le texte du *Salon de 1767* a ainsi conduit à identifier la jolie esquisse d'*Hercule enfant* par Hugues Taraval. Elle était reléguée, au Musée de Châlons-sur-Marne, dans une obscure réserve, couverte de poussière et de chancis, crevée en son milieu et, de surcroît, attribuée à Vien : pour un seul tableau, on en conviendra, c'étaient vraiment beaucoup

de malheurs réunis. MM. Seznec et Adhémar vont épargner bien des incertitudes et des pertes de temps aux chercheurs. Qu'il soit permis de leur signaler un détail : le *portrait de M. d'Angiviller* exécuté par Greuze et qui a figuré au *Salon de 1763* (n° 129 du livret) n'est pas l'exemplaire du Musée de Metz, simple copie ancienne : il se trouve dans une collection particulière en France.

Il va sans dire que le principal intérêt de cette réédition est de permettre de mieux comprendre et d'aimer davantage Diderot. Comparé aux autres critiques de son temps, il apparaît avec sa véritable stature : il est sans commune mesure avec eux. La vivacité de son intelligence, la rapidité de son imagination, l'entrain de son exposé sont irrésistibles. Parfois, il a des intuitions prodigieuses. Les *Grâces* de Carle van Loo lui déplaisent. Aussitôt, une image charmante surgit dans son esprit. Il les voit danser au printemps, au milieu de la verdure nouvelle, par un beau clair de lune qui se reflète dans les ruisseaux : « Qu'elles sont belles ! Que leurs chairs sont fermes ! La lumière tendre de la lune adoucit encore la douceur de leur peau. C'est le vieux Pan qui joue de la flûte... » N'est-ce point déjà la poésie nocturne et sensuelle de Prud'hon ? Or, à ce moment, ce futur Maître est un pauvre enfant de cinq ans dans une chaumière de Bourgogne. Seulement, comme tous les hommes de son temps, Diderot aime trop les théories, les systèmes. Il lui arrive encore d'être sensible aux séductions de Boucher (*Salon de 1761*), mais il ajoute aussitôt que les gens « d'un goût sévère et antique n'en font nul cas » et c'est à ces doctrinaires qu'il voudra de plus en plus ressembler. La peinture devra se conformer aux règles sculpturales et les tableaux devenir propres au bas-relief. « Peindre comme on parlait à Sparte ! » Vertueux idéal ! Aussi a-t-il préparé le mouvement davidien et dirigé la peinture vers une impasse. Mais à notre époque les hommes de lettres n'ont-ils pas aussi incité les peintres à tenter de singulières aventures ?

Ce serait, au surplus, mal connaître Diderot que de le supposer ignorant des techniques picturales. Il était bien trop curieux des procédés artisanaux et industriels de son temps pour ne pas s'enquérir des pratiques artistiques. Toutefois, en ce qui concerne la belle facture, il sait plutôt qu'il ne sent, et c'est ici que surgit le malentendu entre le critique et les peintres de son temps. Jamais, en effet, il n'y avait eu autant de véritables amateurs. Le public lui-même aspirait à deviner les secrets des connaisseurs. Dom Antoine-Joseph Pernety, bénédictin de Saint-Maur, venait de publier en 1757 un *Dictionnaire portatif de la peinture*, permettant aux profanes de s'initier à la terminologie des artistes. Aussi les peintres, sûrs d'être compris, font-ils assaut de virtuosité. Ils se plaisent à mettre en valeur tous les aspects du beau métier : adresse de la composition, variété de la touche fière ou caressante, vigoureuse ou ailée, belle matière tour à tour onctueuse ou fluide, teintes exquises placées là où elles surprennent l'œil en comblant son attente. Même les artistes de second ordre connaissent des réussites savoureuses dans ce genre : Hallé, le « pauvre Hallé », enlève parfois d'un pinceau preste de délectables petites esquisses. Voilà ce qui enchante ces amateurs que Diderot

dédaigne, lui qui critique d'une manière acerbe la collection de Marigny. Elle comportait pourtant la *Bohémienne* de Frans Hals, l'*Indifférent* et la *Finette* de Watteau : trois tableaux que Diderot n'aurait peut-être pas acquis.

Tout en répudiant le principal attrait de l'art de son temps, Diderot n'en est pas moins entraîné par les modes de son époque. Il porte aux nues Greuze et Vernet, mais ne perçoit ni la rêverie, ni la poésie voluptueuse de Fragonard qu'il classe au même rang que Taraval. Pourtant, car rien n'est simple avec un pareil homme, Diderot, peu sensible aux valeurs, goûte vraiment les prestiges de la couleur, la magie des échanges de reflets — et ceci pose le problème de ses rapports avec Chardin. Dans son *Salon de 1761*, il parle encore du « faire rude et comme heurté » de ce Maître, de la « nature basse, commune et domestique » de ses sujets. Il lui reproche même de ne pas « finir » ses tableaux. Soudain, en 1763, le ton change et il consacre une page admirable à Chardin : « C'est celui-ci qui est peintre ; c'est celui-ci qui est coloriste... » A-t-il eu soudain une révélation ? Chardin lui a-t-il expliqué les secrets de son art ? Désormais le peintre et le critique vont se lier — au grand profit de l'écrivain. De même, au XIX^e siècle, Delacroix révélera à Baudelaire les moyens qui permettent de bien juger les tableaux. Diderot est-il pour autant converti dans tous les cas à la religion de la couleur ? Rien de moins certain : il néglige, par exemple, Perronneau si habile à

deviner le coloris qui convenait pour nimer et même pour exprimer une personnalité.

Le plus souvent ce qui préoccupe Diderot c'est le choix du moment, l'ordonnance du décor, la vérité des costumes, l'attitude des personnages, l'expression des visages : il apparaît comme un éblouissant metteur en scène, mais se soucie assez peu des possibilités de composition picturale. Sans doute, plus tard, l'aurait-on quelque peu étonné en lui indiquant que David, ce jeune peintre selon son cœur, composait avec moins de rigueur que Fragonard et qu'il pratiquait le plagiat bien au-delà de ce que s'était permis J.-B. Pierre... « C'est bien bon de la bonne peinture... » disait Chardin. Si Diderot l'avait écouté, il aurait été plus gourmand de peinture et aurait moins gourmandé les peintres. Il fait songer parfois à ces causeurs étincelants qui savent si bien animer un repas. Plus sensibles à l'intérêt des idées et à l'éclat des formules qu'à la saveur des mets, ils enchantent leur auditoire. On ne résiste pas davantage à Diderot. Il vit intensément ce qu'il dit, prodigue l'apostrophe, ne craint pas l'invective, s'enflamme dans la prosopopée. Il réfléchit, plaisante, raisonne, gronde, rêve, s'enthousiasme, s'indigne. Que de suggestions, quel style, quel mouvement ! Comment ne pas être entraîné, subjugué ? Aussi attendons-nous avec une impatience extrême le prochain diner — c'est-à-dire le second livre de MM. Seznec et Adhémar.

A.-P. DE MIRIMONDE.

